دار سعاد الصباح



دراسات نقدية



جابر عصفور

دار سعاد الصباح

قراءة التراث النقدي

الطبعـــة الأولـــى ١٩٩٢

دار سعاد الصباح
ص . ب : ٢٧٢٨٠
الصفـاة ١٣١٢٣ - الكـــويت
ص . ب ١٢ المقطم - القاهرة
تليفـــون : ٣٤٩١٧٢٧
٣٤٩٧٧٧٩
فاكـــس : ٥٠٦١٠٣٠

رقم الإيداع : ٨٠٠٣ / ١٩٩٢
I.S.B.N : 977 - 5344 - 27 - 7

الاشراف الفنى . حلمى التونى

ن دراسات نقدية

قراءة التراث النقدى

جابر عصفور



دار سعاد الصباح

واعلم أنك لا تشفى الغلة ولا تنتهى إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشىء مجملا إلى العلم به مفصّلا، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذي هو منه .

عبد القاهر الجرجانى

دلائل الإعجاز

المحتويـات :

مقدمة

منذ سنوات طويلة، وأنا منشغل بعملية قراءة التراث النقدي، بوصفها عملية ملحة لها أهميتها في ذاتها، وبوصفها عملية صغرى مرتبطة بعملية كبرى هي قراءة التراث بوجه عام. وبقدر ماكنت أدرك أن الإلحاح على قراءة التراث هو الوجه الآخر من الإلحاح على قراءة الواقع، أو الحاضر، كنت أزداد اقتناعا أنه لا توجد قراءة بريئة، أو محايدة، للتراث، ذلك لأننا عندما نقرأ التراث ننطلق من مواقف فكرية محددة، لا سبيل إلى تجاهلها، ونفتش في التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذي يتحدد إطاره المرجعي بالمواقف الفكرية التي ننطلق منها. فعلت ذلك في كتاب (الصورة الفنية) الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٤، وفي كتاب(مفهوم الشعر) الذي صدرت طبعته الاولي عام ١٩٧٨.

ومنذ أن صدر هذان الكتابان والأسئلة لا تنقطع، أطرحها على نفسي بالقدر الذي يطرحه الأصدقاء. ماحدود الموضوعية في القراءة؟ وكيف نحدد، معرفيا، العلاقة بين المفسِّر الذي يقوم بالتفسير والمفسَّر الذي يقبل التفسير؟ هل هناك حدود قصوي للانقراء في النص القديم؟ وهل يمكن أن نحدد مجالا لا يتجاوزه المفسِّر في التفسير؟ ومن ثَمَّ نحدد مجالا مقابلا لا يتجاوزه النص من حيث قابلية التفسير؟ وماحضور التراث المقروء نفسه؟ هل هو حضور «هناك»، في زمان انقطع، أم أنه حضور «هنا» فى زمان ممتد؟

مثل هذه الأسئلة، وغيرها، ظلت تلح عليّ، وكنت أشعر أنه لابد من توضيحها على المستوى النظري والتطبيقي على السواء.

وأتصور أن الدراسات التي يقوم عليها هذا الكتاب هي بعض الإجابة عن الأسئلة السابقة وأمثالها، فهي دراسات من نوعين: النوع الأول يجعل هدفه «نظرية القراءة» مباشرة، من حيث هي مجموعة الاستراتيجيات والقواعد التي تحكم القراءة التطبيقية، فتحكم العلاقة بين القارىء والمقروء، واتجاهات القراءة وأهدافها، وحدودها القصوى. ومن هذا المنظور، كان القسم الأول من الكتاب بعنوان «مقدمات منهجية». أما القسم الثاني من الكتاب فهو قراءات تطبيقية يدور أولها حول الخصومة بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي، ويدور ثانيها حول الناقد الشاعر ابن المعتز، ويدور ثالثها حول نظرية الفن عند الفارابي، ويدور رابعها حول الخيال المتعقل عند الاحيائيين.

وإذا كانت «المقدمات المنهجية» تحاول أن تؤسس نهجا متميزا من قراءة التراث النقدي فإن هذا النهج يقوم على افتراض مؤداه أن كل نص من نصوص التراث النقدي لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله. وإذا كان من الممكن أن نتحدث عن اتجاهات متميزة في التراث النقدي فإن هذه الاتجاهات لا يمكن فصلها عن الاتجاهات الأساسية في التراث من ناحية، ولا يمكن فصلها عن دلالتها الاجتماعية أو صراعاتها الإيديولوجية من ناحية ثانية. بهذا المعني تكون قراءة التراث النقدي بحثا عن «رؤيا عالم» ينطقها النص المقروء، ويشير إليها في صراعاته وتوازياته،

ومن خلال علاقات التشابه التي تصله بغيره من النصوص، أو علاقات التضاد التي تضعه في تناقض مع غيره من النصوص.

وإذا كان مفهوم «رؤيا العالم» التي ينطقها النص المقروء تضع هذا النص في تاريخه الخاص، فإن هذا التاريخ يتقاطع مع المفهوم الموازي، لما يمكن أن نحدده على أنه «رؤيا عالم» عند القارىء المعاصر. وقد تتقارب الرؤيتان، القديمة والمعاصرة . وقد تتباعدان. وقد تتصف العلاقة بينهما بصفات متعددة . ولكن المهم أن العلاقة بينهما دائما تؤدي إلى تحديد قيمة النص المقروء من ناحية، واتجاهات عملية القراءة من ناحية ثانية. إن رؤيا العالم عند القارىء تحدد مايقع فى دائرة السلب والايجاب، من منظورهما القيمي. وهي عندما تعيد إنتاج النص القديم أو قراءته، فإنها تقوم بعملية تقييم ضمني للرؤيا التي ينطقها هذا النص على مستوى العالم التاريخي الخاص بالنص المقروء، وعلى مستوى العالم التاريخي الموازي الخاص بالقارىء في الوقت نفسه.

هذا البعد يحدد للدراسات التي ينطوي عليها هذا الكتاب موقفا من ثلاث مشكلات أساسية، هي مشكلة «حضور» التراث، ومشكلة علاقتنا به، والحدود القصوى لعملية القراءة أو فعلها.

أما فيما يتصل بالمشكلة الأولى، فما تؤكده دراسات هذا الكتاب، بشكل مباشر أو غير مباشر، هو أن للنص التراثي حضورين، حضوراً «هناك» في تاريخه الخاص، في القرن الثالث أو الرابع أو الخامس للهجرة، حين كتب ابن المعتز أو قدامة أو عبد القاهر، في علاقات تاريخية محددة، وفي شروط إنتاج معرفة متعينة؛ وحضوراً «هنا» في تاريخنا الخاص، في القرن الخامس عشر للهجرة، حين نقرأ هذا النص التراثى في ظل علاقات محددة لإنتاج المعرفة

وشروط متعينة تحدد طبيعة حياتنا وتوجهاتنا، وصراعاتنا، وعلاقتنا بها ندرك أو نقرأ. وإذا كان فعل القراءة هو وصل جدلى بين حضور النص التراثى «هناك» وحضوره «هنا» فإن كل قراءة منجزة هي «المركب» الثالث الذي يجمع بين الطرفين في علاقة كاشفة لكل منهما على السواء. فمن المؤكد أن كل قراءة تكشف عن عالم قارىء النص التراثي بقدر ما تكشف عن عالم النص المقروء. حسبنا أن نسترجع قراءة طه حسين، أو مندور، أو طه ابراهيم، لنصوص التراث، حيث نجد أن التركيز على «الذوق الفردي» يوازي النفور (الليبرالي) من النسق المغلق، وذلك في صيغة لا تفسر عالم المقروء الذي يعاد إنتاجه بل تفسر عالم القارىء الذي يحاول أن يقرأ عالمه هو أثناء قراءته لعالم النص القديم.

هذا الفهم يجرنا إلى المشكلة الثانية، حيث تتحول علاقة القارىء بالمقروء إلى علاقة اتصال وانفصال في آن. وإذا كان القارىء ينتمى إلى عصره والمقروء ينتمى إلى عصره المقابل، فإن العلاقة بينهما علاقة انفصال لا محالة، لكن هذا الانفصال سرعان ما يتحول إلي اتصال على مستوى البعد القيمي الذي ينطقه النص المقروء، والذي يتجاوب أو يتنافر مع البناء القيمي لعالم القارىء. ولكن المشكلة ليست على هذا النحو من البساطة الظاهرة، فالنص المقروء هو بعض ثقافة القارىء ، بعض مخزونه الثقافى الذي تعلمه، والذي صار جانبا من عالم وعيه المعاصر . ومن هنا، فإن القارىء المعاصر عندما يقرأ عبد القاهر الجرجاني مثلا، فإنه يقرأ عبد القاهر الذي يعيش في القرن الخامس للهجرة، وعبد القاهر الذي ينام تحت جلدة وعيه في القرن الخامس عشر للهجرة، فكأنه يقرأ عبد القاهر الذي «هناك» وعبد القاهر الذي «هنا» ، أى نص عبد القاهر الذي يقع خارجه ونص عبد القاهر الذي يقع داخله.

وإذا كان ذلك ينفي قيام قراءة محايدة بالمعني الوضعي، فإنه لا ينفي قيام قراءة موضوعية. وتلك هى المشكلة الثالثة.

ولا يكفي لمواجهة هذه المشكلة أن نرد الأمر إلى توازن العلاقة بين الذات والموضوع في القراءة، ذات القارىء وموضوعها الذي هو النص المقروء، فالمشكلة أعقد من ذلك، وحضور النص نفسه ليس حضورا مفارقا تماما، أو مستقلا معرفيا عن حضور الذات القارئة . إن تأمل تداخل الذات وتراكبها على نحو ما تحدد الفقرة الخامسة من المقدمات المنهجية في القسم الأول، من هذا الكتاب، يمكن أن يكون بداية لحلول تضع تعقد المشكلة في الاعتبار، خصوصا حين نحدد القدرة «الانقرائية» للنص، والمجال الذي يتحرك فيه القارىء ، داخل نسقين متباينين يتقاطعان في منطقة بعينها، هى منطقة القراءة.

وأحسب أن دلالة هذه المشكلات هي التي جعلتني أضيف الدراسة الاخيرة عن «الخيال المتعقل» عند شعراء الإحياء ونقاده، وأضعها ضمن هذا الكتاب، ذلك لأن هذه الدراسة تكشف ـ أولا ـ عن الكيفية التي قرأ بها نقاد الإحياء وشعراؤه التراث، فأعادوا إنتاجه لصالح عالمهم التاريخي، وبكيفية تتناسب مع الأنواع الأدبية الجديدة التي أقبلوا عليها. والدراسة تكشف ـ ثانيا ـ عن التجاوب الذي يقع بين «رؤيا عالم» القارىء و«رؤيا عالم» النص المقروء، بالمعني الذي أكد دلالة الاختيار ودلالة التوازي بين الرؤيتين. والدراسة تكشف ـ ثالثا ـ عن بعض المتوسطات القرائية التي ورثناها، والتي أسهمت في توجيه نظرتنا إلي التراث النقدي.

ولقد نشرت دراسات هذا الكتاب على فترات متباعدة أحيانا، ومتقاربة أحيانا ، ولكنها جميعا تحمل الهمّ المنهجي نفسه، والهاجس المؤرّق الذي

ينطوي عليه السؤال: كيف نقرأ تراثنا؟ وكيف نحوّل هذه القراءة إلى عملية تسهم في تطوير وعينا بواقعنا وتراثنا في آن. ولاشك أن القارىء سيغفر بعض التكرار الهين ، في حالة واحدة، وقد نتج عن نشر كل دراسة على نحو منفصل، متباعد أحياناً. لكن الذي أرجوه، حقا، أن تتحول كل دراسات الكتاب إلى أسئلة تتولد عنها أسئلة جديدة، تسهم في النظر إلى الموضوع من وجهات نظر أخرى.

جابر عصفور

الدقى، القاهرة ، نوفمبر ١٩٩٠

القسم الأول

مقدمات منهجية

قراءة التراث النقدي عبارة لافتة للانتباه من حيث دلالتها المزدوجة التي يمكن فهمها على مستويين: أولهما المستوى النظري الذي تنصرف معه دلالة العبارة إلى وصف العمليات التصورية أو الآليات العقلية التي تقوم عليها أو تتضمنها قراءة التراث، على نحو تغدو معه العبارة واصفة لأبعاد العلاقة التي تربط القارىء المعاصر بتراثه، من حيث هي علاقة إدراكية تنطوي على مجموعة من المستويات، وتتحرك عبر مجموعة من الوسائط، وتتشكل حسب مجموعة من النظم أو الأعراف، مما يجعل العبارة ـ داخل هذا المستوى ـ قرينة مباحث تتصل بنظرية «الهرمنيوطيقا» ، من حيث هي «نظرية القواعد التي تحكم تأويلا من التأويلات، أي تحكم تفسير نص من النصوص، أو تفسير مجموعة من العلامات التي يمكن النظر إليها بوصفها نصا[1]». وثانيهما المستوى التطبيقي الذي تنصرف معه دلالة عبارة«قراءة التراث..» إلى تقديم قراءة، أو قراءات تطبيقية لجانب أو أكثر من جوانب التراث النقدي، موضوعا، أو فكرة أو إشكالية أو شخصية أو كتابا.. الخ، على نحو تغدو معه العبارة واصفة للتراث نفسه، من حيث هو معطى أو مدرك يتم التركيز على جانب من جوانبه، بدل التركيز على العلاقة الإدراكية الخاصة بالمستوى الأول، مما يجعل العبارة ـ داخل هذا المستوى الثاني ـ مشيرة إلى مجالات

---

* نشر هذا البحث في يوليو ١٩٩٠ .

معرفية مغايرة، أقرب إلى «نقد النقد» من حيث هو نشاط معرفي ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفا عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية، أو «النقد الواصف» Metacriticism من حيث هو تأصيل معرفي للمقولات العقلية التي تنطوي عليها المفاهيم المنهجية والعمليات الإجرائية للنقد (أو القراءة) وتصدر عنها.

وسواء كنا نتحدث عن القراءة بالدلالة الأولى(النظرية) أو الثانية (التطبيقية) فإن معنى القراءة بوجه عام لا ينفصل عن التفسير ولا يبتعد كثيرا عن التأويل. ذلك لأن «القراءة» ـ لغة ـ تتضمن معنى الضم والنطق والإبلاغ معا[٢]. وكل قراءة ـ من منظور هذا المعنى اللغوي ـ تتبع للرموز اللغوية وضم لعناصرها من خلال عملية النطق التي يقوم خلالها القارىء بإبلاغ المحتوى المقروء الى آخر غيره. هذا المعني اللغوي الذي تبدأ دائرته بالتتبع وتنتهي بالإبلاغ دال يفضي تأمله إلى مدلولات متعددة تفيدنا فيما نحن بصدده. أول هذه المدلولات يتصل بالعملية التي يتتبع بها القارىء عناصر الرموز ليضمها معا في قران. وتلك عملية يقوم فيها القارىء بتكييف الرموز على نحو نسقى ليدركها في قران دون غيره، في الوقت الذي تقوم فيه الرموز بتوجيه حركة القارىء ـ خلال فعل الإدراك ـ إلى أحد القرانات المدركة. وثاني هذه المدلولات يتصل بعملية نطق الرموز المدركة، من حيث هي عملية أداء لمعني ممكن من معاني الأنساق المتتابعة في قران مايدركه القارىء، فالنطق عملية أدائية آخر الأمر، هي صورة موازية للعملية التي يؤدي بها العازف اللحن أو التي ينشد بها القارىء كلمات القصيدة. وثالث هذه المدلولات يتصل بعملية الإبلاغ التي يوصل بها القارىء ما يؤديه من معنى ممكن، يختاره ـ واعيا أو غير واعٍ ـ من بين امكانات محتملة، تحتويها

أنساق الرموز المتتابعة، علي نحو يغدو معه النطق إبلاغا لرسالة وأداء لمعني في آن.

هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب في دلالة أساسية لا تفارق التصور المعاصر للقراءة، من حيث هو تصور يبدأ بتأكيد مايقوم به القارىء من اختيار لمعني بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات في النص المقروء، وينتهي بأداء القارىء لهذا المعني المختار، بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارىء، أو كيفية إدراكه النص المقروء. وفي الوقت نفسه، فإن هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب مع المعني الإبداعي الذي يتضمنه التصور المعاصر للقراءة. خصوصا حين تقترن القراءة بالاكتشاف والتعرف وإنتاج معرفة جديدة با لمقروء.

هذا التصور المعاصر للقراءة يجعل منها عمليه «هرمنيوطيقية» في المحل الأول. ولا بأس من استخدام هذه الكلمة اليونانية الأصل التي ترتبط بالفعل اليوناني Hermeneuein الذي يقوم معناه القديم على أبعاد دلالية ثلاثة[٣]. يتصل أولها بمعنى التلفظ والنطق وتحويل المكتوب إلى منطوق، فيرادف المعني المباشر للقراءة من حيث هي أداء لمعني وإبلاغ له ؛ ويتصل ثانيها بالشرح والتوضيح وتحويل الغامض المبهم إلى واضح جلي، أو الكشف عما يقع في الدلالة الظاهرة من دلالة باطنة؛ ويتصل ثالثها بالترجمة من لغة إلى أخرى، على نحو لا يفارق البعدين السابقين في الدلالة الأصلية التي يشير فيها الفعل اليوناني القديم إلى نشاط إنتاج الخطاب، تماما مثلما يشير إلى فهم هذا الخطاب[٤]، علي نحو يقرن معني هذا الفعل بعملية «التفسير» و«التأويل»، ويقرن معناهما بالفهم والكشف والتعرف ، داخل المعني المعاصر لمصطلح القراءة.

وسواء نظرنا إلى التفسير على أنه يرادف التأويل، أو ميزنا الأول بالعمومية والثاني بالخصوصية[٥]، فإن العملية التي ينطوي عليها كل منهما ـ في العموم والخصوص ـ قرينة العملية التي تتضمنها القراءة. ولعل الأدق أن نقول إن هذه هي تلك ، بمعني أن كل قراءة هي عملية تفسير أو تأويل، وكل عملية تفسير أو تأويل هي قراءة في الوقت نفسه، فكلتاهما عملية أداء لمعني أو إنتاج له، بشرط أن نفهم أداء المعني أو إنتاجه بوصفه محصلة لفهم الموضوع المقروء، وتعرفا عليه واكتشافا له، وتحديدا لمغزاه والغاية المرادة منه، على نحو ما تدركها الذات القارئة في علاقتها بالموضوع المقروء.

وفي تقديري، أن السبب وراء شيوع مصطلح القراءة بمثل هذا التصور في ثقافتنا العربية المعاصرة، في السنوات الأخيرة، راجع إلى الرغبة في تأكيد الطابع التفسيري (التأويلي) لكل فعل من أفعال القراءة في مختلف المجالات الثقافية من جانب، وتأكيد الدور الذي يقوم به القارىء في عملية القراءة من جانب ثان، وتأكيد الطبيعة المعرفية التي تصل القارىء بالمقروء في عملية إنتاج معرفة جديدة من جانب ثالث. وإذا كان الجانب الأول يؤكد أن وظيفة القراءة تتصل بالكشف عما تتضمنه علاقات النص المقروء ـ أو تسهم في إنتاجه ـ من معني ممكن لهذا النص (وليس المعني الممكن الوحيد بألف لام التعريف) فإن الجانب الثاني يؤكد الدور الفاعل الذي يقوم به القارىء في تشكيل هذا المعني، أما الجانب الثالث فيصل الدور الفاعل لهذا القارىء بما تمر به ثقافته من تحولات (جذرية) تدفعه إلى إنتاج معرفة جديدة بها في الوقت نفسه.

وأحسب أن تقدير فاعلية دور القارىء في القراءة، وما يرتبط بهذا الدور من عمليات أو يترتب عليه من إجراءات، فضلا عن تأكيد خاصية

الاكتشاف الكامنة في فعل التعرف الخاص بالقراءة، هو الذي فرض التركيز المعاصر على الجانب النظري من معني القراءة، في موازاة الجوانب التطبيقية أو العملية لها. وذلك موقف يميز بين النظر والتطبيق، أو بين «نظريات» القراءة وممارستها، علي نحو يتضمن معني المراجعة التي يتضمنها نقد النقد في جانب، ومعني التأصيل المعرفي الذي يتضمنه النقد الشارح في جانب ثان، ومعني القواعد التي تحكم عمليات التفسير أو التأويل، حيث تتضافر الهرمنيوطيقا ونقد النقد والنقد الشارح معا في اقتناص الأبعاد النظرية للقراءة.

هذا التمييز بين الأبعاد النظرية والتطبيقية للقراءة مسألة بالغة الأهمية والإلحاح، خصوصا حين يتصل الأمر بقراءة تراثنا النقدي، وما تفرضه هذه القراءة - أو تنطوي عليه - من مشاكل تتصل بالعلاقة بين القارىء والمقروء، وبين المقروء وعلاقاته التاريخية، وبين القارىء وشروطه التاريخية المقابلة.

من المؤكد - ابتداء - أن العلاقة وثيقة بين الأبعاد النظرية والتطبيقية لقراءة التراث النقدي، فكلا المستويين من الأبعاد يتجاوب مع الآخر تجاوب التأثر والتأثير . وإذا كان محور التركيز في ثانيهما موضوع الإدراك، ومحور التركيز في أولهما حدث الإدراك، فإن الفاعلية المتبادلة بينهما أمر ضروري للغاية، لأن الاقتصار على موضوع القراءة - وهو التراث النقدي - في غيبة الوعي النظري بكيفية القراءة وآلياتها وإجراءاتها ينتهى إلى تجريبية متخبطة، تتسم بآلية التقليد أو عشوائية التلفيق. والاقتصار علي الوصف النظري لحدث قراءة التراث النقدي لا معني له بعيدا عن المعطيات الفعلية لهذا التراث من ناحية، والقراءات التطبيقية المتعددة من ناحية ثانية.

والأدق أن نقول إن العلاقة بين المستويين اللذين تتضمنهما عبارة «قراءة

التراث النقدي» هي علاقة تنطوي على بعد تبادلي، بالمعني الذي يجعل كل خبرة مضافة على المستوى الأول مؤثرة في المستوى الثاني ومتأثرة به، والعكس صحيح بالقدر نفسه، من حيث الكم والكيف معا، فلا شك أن الإضافة الكمية في قراءة التراث النقدي ، باكتشاف مخطوطات ضائعة أو نصوص مجهولة أو تراكم الطبعات المحققة والفهارس الموضوعية والمعاجم التاريخية والببليوجرافيات الواصفة..الخ، فضلا عن الإضافة الكيفية فيما يتصل بتسليط أضواء جديدة على الجوانب المعروفة أو المجهولة من المعطيات المقروءة، وما يرتبط بذلك من تراكم التفسيرات التي تؤدي ـ بدورها ـ إلى توليد ماتسميه الدراسات الفرويدية بالتفسيرات المركبة، أو المتضافرة[٦] Over-interpretation وهي التفسيرات المعمقة الناتجة عن تراكم طبقات الدلالة التي لا تبرز إلا بعد وفرة من التفسيرات البسيطة المتجانسة ـ أقول لا شك أن الإضافة الكمية أو الكيفية في القراءات العملية للتراث لها تأثيرها المؤكد علي أي توصيف نظري لحدث القراءة، في الوقت الذي يكون فيه كل تقدم نظري علي مستوي وصف القراءة وتأصيلها مؤديا إلى تقدم تطبيقى على مستوي فعلها العملي.

وأتصور أن هذا البعد التبادلي الذي أشير إليه ـ في هذا السياق ـ شبيه بالبعد القائم في علاقة «النظرية» و«الممارسة» حيث لا يمكن أن ينعزل النظر عن التطبيق، أو العكس، وحيث تؤكد العلاقة الجدلية بين الاثنين وحدتهما المركبة التي لا يمكن تبسيطها أو اختزالها.

ولكن الانعزال أو التبسيط أو الاختزال شيء والفصل التأملي بين المستويات شيء آخر . وإذا كان انعزال النظر عن التطبيق مستحيل الوقوع في أية قراءة متماسكة للتراث النقدي، أو أية قراءة بوجه عام، فإن الفصل بين

النظرية والممارسة ممكن تجريدا وواقعا في مجال القراءة، بل إن تأكيد النظرية يغدو ضرورة في غير حالة، بوصفه شرطا ملازما لتعقل القارىء ووعيه في فعل قراءة التراث، من حيث مايقوم به هذا القارىء ـ أو ما ينبغي أن يقوم به ـ من عمليات مراجعة وتحقق من سلامة تفسيراته. وبقدر مالهذا الفصل من فائدة حاسمة في تقدم الوعي في المجالات الفكرية المختلفة فإن أولويته تغدو شرطا ضروريا في بعض الفترات التاريخية التي تنطوي على تحولات كبرى أو انقطاعات معرفية.

إن قراءة التراث النقدي، شأنها شأن أية قراءة أخرى، لا يمكن أن تتقدم إلا إذا انقسم وعي القارىء على نفسه، في مرحلة من مراحل القراءة، وأصبح وعيا مزدوجا، ذاتا وموضوعا في آن، بحيث يتمكن هذا الوعي من تأمل نفسه، في علاقته بمعطيات التراث المقروء وكيفية إدراكه لها وسيطرته عليها، فيكتمل فعل التحقق الذي تكتمل به سلامة القراءة في يقين هذا القارىء، ويدرك أن جهاز قراءته قد كشف في النص الذي قرأ عن معني، ذي دلالة في السياق التاريخي لهذا النص وأفقه الزمني الخاص، وذي دلالة موازية في السياق التاريخي لهذا القارىء وأفقه الزمني الخاص في آن.

ولكن الأمر لا يقتصر على عمليات المراجعة أو التحقق من السلامة فحسب، فما نعرفه من تاريخ النقد الأدبي بوجه عام هو أن كل تغير حاسم في مجال المعرفة الأدبية يقترن بعملية انقطاع معرفي، وأن هذا الانقطاع لا يتأسس إلا بانعكاس النقد علي نفسه، وازدواج حركته التي يتحول بها من لغة واصفة لموضوع هو غيرها إلى لغة واصفة لموضوع هو إياها، بالمعني الذي يغدو معه النقد لغة واصفة موضوعها هو عين ذاتها، وذاتها هي عين

موضوعها الذي يدخل عصرا جديدا ومرحلة جديدة بتغير نظرة الذات إليه أو تحديقها فيه.

وأحسب أن النقد الأدبي العربي يمر بمرحلة تنطوي على بدايات انقطاعات معرفية من هذا النوع، بدايات يوازيها ـ من الناحية النظرية ـ تصاعد النشاط الذي يقوم به نقد النقد والنقد الواصف ، مراجعة وتأصيلا وتأسيسا، من حيث هو نشاط معرفي(ابستمولوجي) ينعكس معه النقد على نفسه ليختبر ويوضح الفرضيات التي تستند إليها المناهج والنظريات القائمة والمتوارثة، ومن ثَمّ دور الناقد في تحديد وتعيين أو حتي تأسيس وتشكيل موضوع نقده. ويؤكد ذلك ـ من الناحية التطبيقية ـ ما نشهده من تغير في جهاز القراءة الذي يستخدمه هذا النقد، في قراءة الأعمال الأدبية المعاصرة والتراثية، أو قراءة التراث النقدي القريب والبعيد، والقومي والعالمي على السواء، وماترتب ـ أو يترتب ـ علي هذا التغير من إنجازات لافتة، بل إن شيوع مصطلح «القراءة» ـ وهو مصطلح يقتنص بعدا دلاليا جديدا للآلية الوظيفية لمتغيرات النقد الجذرية وإشكالياتها ـ دليل آخر يؤكد دخول النقد الأدبي العربي عصراجديدا من التحول.

ولا بد ـ لكي يكتمل هذا التحول ـ من الانتباه إلى المستوي النظري من القراءة، ومحاولة التأسيس المعرفي لها، من حيث هي عملية متحدة متكاملة، سواء في تناولها نصوص التراث(النقدي أو الأدبي أو الفكري) أو تناولها نصوص الحاضر (الإبداعي/ الفكري). إن هذا الانتباه شرط لازم لوصول الفكر النقدي ـ الأدبي إلي درجة من الاكتمال التي يعي معها نفسه، أعنى الوعي الذي يطور آفاق قراءاته ويعمقها، علي نحو يتجاوز أهم سلبياته الآنية التي تتمثل فيما قد نشهده من اختلال التوزان بين النظرية والممارسة،

وتحول بعض النقد التطبيقي إلى ممارسة تجريبية عشوائية ، وبعض النقد النظري إلي ترجمة آلية عن أصول أجنبية، مما يسهم في تعميق الهوة بين الممارسة والنظرية، وبينهما معا والواقع الذي ينطلقان منه. وفي الوقت نفسه، يكرس الفصام الحاد بين التراث النقدي من ناحية والجوانب المتعددة لحركة الواقع من ناحية ثانية.

ويزيد من ضرورة الانتباه إلى المستوى النظري لقراءة التراث ويتصل بأهميتها ـ في الوقت نفسه ـ أن أغلب ماقدم من دراسات للتراث النقدي إلى الآن، ينحصر في أهون الدوائر العملية، التطبيقية، نقلا وتقليدا، تلخيصاً وعرضا، تعليقا وحاشية، استدراكا وتعقيبا. والقليل القليل الذي يدخل في دائرة القراءة ينصرف إلى الجوانب العملية، أو التطبيقية، دون أن ينشغل ـ في الأغلب ـ بتأصيل نظرية في القراءة، أو ـ علي الأقل ـ تحديد المنطلقات الأصولية التي تصل القارىء بموضوعه المقروء في الوقت الذي تفصله عنه، والتي تمايز بين قراءة هذا القارىء وقراءة غيره، والتي تمكنه من السيطرة على موضوعه والتباعد عن شراك معطياته المباشرة أو مراوغتها، وفي الوقت نفسه تمكنه من السيطرة على حركة وعيه بهذه المعطيات والكشف من ورائها عن العلاقات التي تنظمها.

وإذا استبعدنا مجموعة جد قليلة من «القراءات» المتميزة للتراث النقدي، وقلتها الكمية ظاهرة لافتة تستحق الانتباه لدلالاتها الفكرية والاجتماعية والتعليمية، فإن أغلب الدراسات المتاحة عن التراث النقدى تكاد تتحرك في منطقة واحدة، محدودة، من مناطق التراث النقدي، وتنظر إلى مادتها نظرة جزئية، تفصل الظواهر عن سياقها، وتعالج المعطيات معالجة نقلية، اتباعية، تقصر حتي عن الوصول إلى الآفاق الرائدة التي وصل إليها أمين الخولي أو

طه حسين أو طه ابراهيم في الثلاثينات من هذا القرن. والنتيجة هي مايمكن أن نلاحظه من تلفيقية المنهج، وعشوائية المنظور، ونقلية الفهم، على نحو لا يمكن معه أن نعد هذه الدراسات «قراءة» بالمعني الدقيق، لأسباب متعددة أبرزها أن هذه الدراسات تخلو من أي وعي نظري بموضوعها، خلوها من أي تأمل نقدي لمنهجها.

ويزيد من خطر ما تمثله هذه الدراسات أنها تؤكد وتثبت لونا من الفصل التام بين مختلف مجالات النقد الأدبي المعاصر من ناحية ودراسة التراث النقدى من ناحية ثانية، كأن الأولي منفصلة عن الثانية ، أو كأن الثانية لا علاقة لها بالأولى. وذلك وضع ضار لا بد من مواجهته بتأكيد أن قراءة التراث النقدي جزء لا ينفصل من فاعلية جهاز القراءة الأعم للنقد العربي المعاصر كله، وأن العلاقة بين «نظرية القراءة» و«علم الأدب» ليست علاقة وثيقة تقوم على التفاعل فحسب، بل هي علاقة يميل البعض إلى جعلها علاقة اتحاد على أساس أن «علم الأدب» ـ أو البويطيقا Poetics في الرطان البنيوي ـ هو نظرية في القراءة ابتداء(٧).

وليس من الضروري أن ندخل في جدال حول إثبات هذا القول أو نفيه، فالمهم هو تأكيد العلاقة المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدى من ناحية وأجهزة النقد العربى المعاصر كلها من ناحية ثانية، فالأول هو بعض الثانية، وماتحرزه الثانية من نتائج ينعكس على مايقوم به الأول، والعكس صحيح بالقدر نفسه، من حيث إنها جميعا أجهزة وظيفية متشابكة العلاقات داخل البناء الكلي للنقد المعاصر(٨).

ومن المؤكد أن هذا البناء الكلي قد وصل إلى مرحلة تحتم القيام بعملية

شاملة لمراجعة مختلف مكوناته وآلياته وأنساقه، خصوصا الجهاز الكلي للقراءة.

هذا الجهاز يحتاج إلى المراجعة في إطاره العام حاجته إلى المراجعة فى إطاره الخاص، وفي مجالاته المعاصره التراثية أو مستوياته النظرية أو التطبيقية، وذلك لنتأكد من سلامته الآدائية، وكفاءته الوظيفية، من حيث قدرة آلياته علي استيعاب المعطيات المقروءة تحليلا وتفسيرا وتقييما، ومن حيث قدرة إجراءاته على اقتناص الإشكاليات الكلية لهذه المعطيات وليس جزئياتها، ومن حيث تكامله الذي لا ينفصم معه مقروء الحاضر عن مقروء الماضي، أو يتنافر المقروء التصوري والمقروء الإبداعي. إن جهاز القراءة ـ علي هذا النحو ـ أشبه بالقاطرة التي لا ينبغى أن ننشغل عنها بما تحمله أو تنقله أو توصله، لأن هذه القاطرة نفسها غير منفصلة عمّا تنقله أو توصله، فحاملها بعض محمولها بمعنى من المعاني، على نحو ما سأوضح بعد قليل، ومحمولها بعض حاملها بالمعني نفسه، فهي قاطرة جديرة بالفحص، أولا، في ذاتها، من حيث آلياتها ومحركاتها، وثانيا، في علاقاتها، بما تنقله أو توصله ممّا لا ينفصل عنها من محمول، وثالثا ، في علاقاتها بمنطلقات حركتها وخطوط مسارها ومحطات وصولها في آن. وهذا ـ وحده ـ هو الضمان الذي يؤكد فاعلية هذه القاطرة ويحميها من التعطل أو التعثر أو التصادم، ويرقى بآلية حركتها وكفاءة وظيفتها، ويجعلها طرفا في عملية تجاوز النقد لنفسه.

ـ ٢ ـ

إن تأملاً لتعاقب أنماط قراءة التراث النقدي، عبر تاريخ نقدنا الأدبي

الحديث، يوضح المقولة التي تتضمنها الفقرة السابقة، ويؤكد أن كل تغير يصيب «النقد الأدبي» بوجه عام أو خاص (في المنظور والمنهج والاجراءات والآليات) ينعكس على قراءة التراث النقدي، الانعكاس الذي يتأثر معه الجزء المتفاعل بالكل المتحد، في الحركة الزمنية المتعاقبة أو الآنية للتأثر والتأثير.

إن الأنماط الأساسية التي تعاقبت علي قراءة تراثنا النقدي، منذ بداية عصر النهضة (الإحياء) في أواخر القرن الثامن عشر إلى الآن، ترتبط ـ ارتباط الفرع بالأصل ـ بتعاقب الأنساق الأدبية (النقدية) المتتابعة، وفي الوقت نفسه فإن الأنساق الأدبية (النقدية) المعاصرة لنا ـ في «الآن» ـ لها مايصدر عنها ويرفدها من أنماط مغايرة في قراءة التراث النقدي . هذه العلاقة الوثيقة ـ تعاقبا وتزامناً ـ بين أجهزة النقد الأدبي من ناحية، وجهاز قراءة التراث النقدي من ناحية ثانية، هي التي تجعل من الأسئلة التالية:

ـ ما التراث النقدي؟

ـ لماذا نقرؤه؟

ـ كيف نقرؤه؟

أسئلة متكررة الطرح متغيرة الإجابة، ذلك لأنها أسئلة متضمنة بالضرورة، وإن اختلف ترتيبها، في كل اتجاه نقدي، من حيث ما يواجهه هذا الاتجاه في علاقته بحركة أدبية موازية في الواقع الذي يتحرك فيه، وعلاقته ـ مع هذه الحركة ـ بموروث لا بد من التواصل مع بعض عناصره والانقطاع عن بعضها الآخر. بعبارة أخرى، إن ثبات هذه الأسئلة (الذي لايعني ثبات ترتيبها) يرتبط بحضورها الضمني في كل حركة أدبية (نقدية)، تتكامل

جوانبها النظرية والتطبيقية، سواء في استجابة هذه الحركة إلى شرطها التاريخي أو سياقها الإبداعي أو تحدياتها الفكرية التي تفرض الطرح المجدد، والترتيب المغاير، لهذه الأسئلة الأساسية التي تلازم كل تغير نقدي أو تجديد أدبي، والتي تتغير إجاباتها مع كل تغير نقدي أو تجديد أدبي.

ولا شك أن أول إجابة متميزة عن هذه الأسئلة، في عصرنا الحديث، هي الإجابة التي صاغها عصر الإحياء (١٧٩٧ - ١٩١٤) بجناحه الذي راده حسين المرصفي («الوسيلة الأدبية» ١٨٧٥م) ومحمد سعيد («ارتياد السعر في انتقاد الشعر»١٨٧٦م) ومحمد دياب («تاريخ آداب اللغة العربية» ١٩٠٠م) وغيرهم، وجناحه المقابل الذي راده جبر ضومط («فلسفة البلاغة» ١٨٩٨م) ومحمد روحي الخالدي («تاريخ علم الأدب» ١٩٠٤م) وقسطاكي الحمصي («منهل الوراد في علم الانتقاد ١٩٠٧م) وغيرهم.

لقد أعطى هذا العصر السؤال الخاص بغائية القراءة المرتبة الأولي من الأهمية، وبنى على إجابته تحديد كيفية القراءة من ناحية، وماهية التراث النقدي من ناحية ثانية. وكان تحديد الغاية من التراث مرتبطا باستعادة المعايير الأدبية لمراحل التراث المزدهرة، على أمل أن يسترجع الحاضر الإحيائي المتطلع إلى النهضة الوجه المشرق لماضيه العربى الإسلامي المتقدم:

لعــــل في أمـــة الاسـلام نـابتـة ... تجـلـو لحـاضرها مـرآة مـاضيها

فيما قال حافظ إبراهيم ملخصا الموقف الإحيائى بأكمله[٩]، في نبرة لم تختلف كثيرا عن نبرة شوقي في بيتيه[١٠]:

ومـــن نسي الفضـــل للـسابقين ... فـما عـــرف الفضـــل فيما عـــرف

أليـس إليهـم صــلاح البـــناء ... إذا مـا الأسـاس سمـــا بالغـرف

ولما كانت استعادة الماضي تأويلاً ، على الأقل ، هي المحرك الأول للقراءة الإحيائية، فقد كان من الطبيعي أن يتحول الكثير من النقد الإحيائي إلى رواية لكتب قديمة (كما فعل حسين المرصفي في «الوسيلة الأدبية») أو شرح لها (كما فعل محمد عبده في «دلائل الإعجاز») أو أمالى عليها (كما فعل علي عبد الرازق في كتابه « أمالى علي عبد الرازق في علم البيان» ١٩١٢) أو توليف لأقوالها (كما فعل محمد سعيد)، وذلك على نحو جعل من فاعلية الذات القارئة للتراث فاعلية غائبة إلى حد كبير . وحين يقتصر جهد الذات القارئة على الحكاية أو التلخيص، التعليق أو التعقيب، فإن هذا الاقتصار يؤكد آلية الاستعادة التي تفضي ـ بدورها ـ إلى تقمص القارىء للمقروء، في عملية يغدو معها الماضي مسقطا على الحاضر والحاضر صورة للماضي.

صحيح أن هذا العصر قد أعاد فتح باب الاجتهاد مرة أخرى، وحاول إعادة النظر في الأصول الأدبية، علي نحو قال معه علي عبد الرازق (تلميذ الإمام محمد عبده) معقبا على كتب الخطيب القزويني البلاغية، في أماليه[١١]:

> «ولا عجب فقد كانت كتب الإمام الخطيب غاية ما وصل إليه الإبداع والاتقان في علم البيان، ظن ذلك العلماء الذين جاءوا من بعده. فوقفوا بالعلم عند حده. وزعموا أن الأول لم يترك شيئا للآخر، فليس لنا إلا أن نأخذ منهم ما أعطونا من العلوم، لا نأمل الزيادة عليه ولا تحدثنا أنفسنا بالتغيير فيه أو إصلاحه. وما لنا إلا أن نبحث في كتبهم عن كنوز العلوم، فما أمكن استخلاصه منها أخذناه ومالم يمكن تركناه لمن يجيء بعدنا. فلذلك وقفت الهمم عن تناول صميم العلم وجوهره».

ولكن بحث أمثال علي عبد الرازق في «صميم العلم وجوهره» لم يكن يعني التغيير الجذري لهذا الصميم أو التحول عن هذا الجوهر بل كان يعني الانقطاع عن كتب « التلخيص» المتأخرة، والعودة إلى الأصول الكاملة، في كتابات أمثال عبد القاهر الجرجاني الذي أشاعه الإمام محمد عبده (١٨٤٩ ـ ١٩٠٥) بين مستنيري العصر وأدبائه [١٢]. يضاف إلى ذلك مراجعة هذه الأصول بالإضافة الشارحة لها أو المفسِّرة لمعانيها . وذلك هو السبب الذي جعل الناقد الإحيائي حريصا علي المعايير التراثية في كل أحواله، حرصه علي المبادىء التي قام بها مفهوم المحاكاة في التراث النقدي، من حيث الوضوح والتناسب واللياقة والمشاكلة ، وثنائيات اللفظ والمعني والإيجاز والإطناب والاستواء والتفاوت ، فضلا عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وذلك في استعادة كاملة لا تدخل في باب القراءة إلا بسبب ما تنطوي عليه من اختيار لقرون الازدهار دون قرون العقم ، وإضافة الشرح دون إضافة النقض.

وكان من الطبيعي أن يستعيد القارىء الإحيائي التراتب الهرمي للوعي التراثي بالأنواع الأدبية، فأصبح الشعر في القمة، وجاء النثر تاليا، لاحقا، هابطاً في درجات القيمة، علي نحو كاد معه التراث النقدي يغدو تراث «صناعة» واحدة للشعر وليس «صناعتين» إذا استخدمنا عنوان كتاب أبي هلال العسكري. وكانت الحجة في ذلك أقوال كتلك التي يرويها محمد سعيد[١٣].

> قال ﷺ : إن لله كنزاً تحت العرش مفاتيحه ألسنة الشعراء. وقال عمر بن الخطاب رضي الله عنه: أفضل صناعات الرجل الأبيات الشعرية يقدمها في حاجاته يستعطف قلب الكريم ويستميل بها قلب اللئيم. وقال عبد الملك بن مروان لمؤدب ولده: روِّهم الشعر روهم الشعر يمجدوا وينجدوا.

ولابد من أن نسجل أن القارىء الإحيائي ـ في استعادته التراتب القديم للأنواع الأدبية ـ قد التفت إلى أن هناك صناعة جديدة ، أخذت تزاحم «صناعة النثر» القديمة (الخطابة، الرسائل، المقامات) وتجمع مابين «القص» و«التمثيل» في منظور مستحدث ، يلقي ضوءا جديدا علي مافي التراث النقدي من دوائر تقع خارج «ديوان العرب» المأثور .

ولكن بقدر ماكانت قراءة عصر الإحياء حريصة على استعادة الماضي، الأدبي النقدي، فإنها كانت تتأسى بهذا الماضي، وتباهي الآخر، الغرب (المتقدم) الذي كان قد أخذ يجثم بجيوشه وثقافته علي حاضر الإحياء، وذلك من منظور حمل أصداء نبرة الرائد الأول الشيخ رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ ـ ١٨٧٣) حين فاخر ببلاغة العرب البلاغة (الريثوريقا) Rhetor-ics الفرنسية قائلا[١٤]:

«فإنه يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية لضعفه في اللغات الافرنجية».

وتلك نبرة ـ في خطاب الإحياء النقدي ـ موازية لنبرة مماثلة في خطابه الأدبي، وحسبنا الاشارة إلى ماقاله شوقي حين فاخر بشعر الحب عند جميل بثينة وقيس ليلى ماكتبه الفرد دي موسيه (١٨١٠ ـ ١٨٥٧ ـ Musset) في «الليالي» ولا مرتين (١٧٩٠ ـ ١٨٦٩ Lamartine) في «جيرازبيلا[١٥]»:

والله ما (موسى) وليلاته و(لمرتين) ولا (جيرزيل)
أحق بالشعر ولا بالهوى من قيس المجنون أو من جميل

قـد صـورا الحـب وأحـداثـه ... في القلب مـن مستصغر أو جليـل
تصويـر مـن تبقي دمـى شعـره ... في كـل دهـر وعلي كـل جيـل

وتلك نبرة تراثية في آخر الأمر، والأدق أن نقول إنها استعادة لإحدى النبرات القديمة في التراث، ابتداء من الجاحظ الذي وصف « البديع» بأنه «مقصورعلي العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان[١٦]»، وابن رشيق الذي عد المجاز فخرا للعرب من حيث هو« دليل الفصاحة ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها على سائر اللغات[١٧]».

ولم تكن تلك النبرة هي السائدة في الحديث عن الغرب الأوروبي فحسب بل كانت النغمة التي لا بد أن يعزفها كل ما يأتي عن طريق هذا الغرب، أو يتم قبوله منه أو الاعتراف به، وذلك في حال فرض على قصيدة «فن الشعر» للشاعر ـ الناقد الفرنسي بوالو(١٦٣٦ ـ ١٧١١) Boileau أن تنطق بلسان عربى مبين، صاغه محمد عثمان جلال، في خطاب لا يختلف عن خطاب أبي هلال العسكري، وإن جمع خفة ظل محمد عثمان جلال، على النحو التالي[١٨]:

لا تحسب المـرء يكـون نـاظمـا ... ولا يعـد فـى القـوافى عـالمـا
ولا يكـون فى القريـض عـده ... يـعرف جـزر بحـره ومـده
إلا إذا أوحـي فـي القـوافي ... إليه بالمعـنى الـرقيـق الشـافى
وكـان بالطبـع الغريـزى شاعـرا ... إذا سمعـته سمعـت سـاحـرا
فـيا غـواة الشعـر والأوزان ... ويـا كـماة ذلـك الميـدان
أوصيكم قبـل الـشروع فى السـفر ... وقبل أن تجشمـوا النـفس الخـطر
أن تذكـروا أتعـاب تلك الشقـة ... ومـا يـرى فيهـا مـن المشقـة

وروقــوا الأذهـــان بالمطالعـــة	فى الكـــتب التى نراهـــا نافعـــة
كـــالمتنـــبى وأبـــى تمـــام	وأمـــراء ذلــــك الكـــلام
وكـالعتـــاهى وأبــى نـــواس	والبحـــتري وأبـــى فـــراس
واطلعوا عـــلى الصـــفى الحـــلى	وما حـــكى السرى ثـم الصـــولى
تـــرون هـــذا ينشــــد الحماسة	فى غايـــة الرقـــة والسلاســـة
لحوذاك يذكـر الغوانـــى والغـــزل	موشحـاً ألفاظــه ثـــوب جـــزل
لـكن مـــن ببعض رأيـــه اكتـــفى	وخالـــف الإجمـــاع ممـن سلـــفا
فإنـــما يصلـــح لـــلربــــاب	كـشاعـــر يقـــول فى ديـــاب
أو في أبى زيـــد أو الزنــــاتـــى	مـــن ضاربـى سيف ومـــن رمـاة
حتى تـــروح روحـــه في ضربـــة	ويصطـــلى النـــار بسن الحربـة

هذا الخطاب الاستعادي كان لا بد أن يتغير في عصر«الوجدان» (١٩١٤ ـ ١٩١٤٥) حين سيطرت النزعة الفردية على السياسة والاقتصاد فأصبحت«ليبرالية»، وعلي الأدب والفن فأصبحت« رومانسية»، وعلي النقد الأدبي فأصبح «نظرية تعبير»، وذلك منذ أن قال العقاد ـ في تقديم الديوان الأول للمازني عام ١٩١٣ ـ في القاهرة [١٩]:

> لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالاً بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقى، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى».

فى نبرة خطاب متصاعد وصل إلى ذروته فى ما قاله أبو القاسم الشابى عام ١٩٢٩ فى تونس [٢٠]:

> الصوت الغربى أقوي دوياً وأبعد رنيناً من الصوت العربى الخافت الضعيف، لأن الصوت الغربى هو لحنان مزدوجان فى آن واحد، لحن

يتصل بأقصى قرار فى النفس، ولحن يتصل بجوهر الشى وصميمه.
أما الصوت العربى فليس مصدره النفس ولا جوهر الشى ولكن
مصدره الشكل واللون والوضع، وشتان بين القشرة واللباب.

وبقدر ما اختفت آلية الاستعادة التراثية ومصاحباتها فى هذا الخطاب الجديد الذى لا يخفى نفوره من الماضى واقترابه من الآخر الأوربى، فإن نمط قراءة التراث النقدى قد تغير تغيراً جذرياً، ليقترن بغائية مغايرة واتجاه أدبى مخالف، هو اتجاه الوجدان الفردى الذى لخص عبد الرحمن شكرى جانباً منه بقوله (٢١):

ألا يــــا طائــــــر الفــــــردو س إن الشـــعر وجـــــــدان

ولخص نسيب عريضة جانبه الآخر بقوله:

فلـنترك العقــل حـيث يبـغـى فليـــس للعقـــل مــن شعـــور

ولم يعد الهدف من قراءة التراث ــ فى النمط الجديد ــ استعادة الماضى بكل ما يقترن به من قيم جمالية أدبية، فقد أضحت هذه المبادىء والقيم قرينة إطار مرجعى مرفوض، صار التمرد عليه قرين التحرر الفردى الذى ينطلق من إطار مرجعي مضاد. هذا الإطار الجديد يعلو فيه الوجدان على الفكر، والخيال على العقل، والحدس على النظر، والروح على الجسد، والمثال على المادة، والفرد على الجماعة، والإبداع على الاتباع، والأصالة على التقليد، والطبع على الصنعة، والفن على العلم، والشعر على النثر، وتسقط فيه محاكاة العالم الداخلى للفرد «الفذ» الذي أصبح حضوره المطلق رمزاً للعصر بأكمله.

وإذا كان الإطار المرجعى الجديد يعنى استبدال الحاضر بالماضى، والغرب المتقدم بالمشرق المتخلف، فانه كان يعنى بداية أول قطيعة حادة مع التراث بوجه عام، ومن ثم، بداية تعويل الناقد العربى (الحديث) على أصول نقدية ليست من صنعه، ولا من تراثه، بل من صنع الغرب (المتقدم)

الذى أصبح اللحاق به ـ منذ ذلك الوقت ـ حلاً لأزمة التخلف. ولكن كان التعامل مع هذه الأصول النقدية الجديدة، الأوربية الأصل، والمواكبة لحركة أدبية جديدة ترنو ـ بدورها ـ إلى أوربا يعنى نوعاً جديداً من الاستعادة في حقيقة الأمر، هي استعادة نقد الآخر (الرومانسية ـ التعبير) الذى أصبح أدبه اطاراً مرجعياً للقيمة الأدبية من ناحية، وقوة فاعلة توجه آلية قراءة التراث من ناحية ثانية.

ولقد تراوحت هذه الآلية بين قطبى النفى والإثبات. نفى كل مالا يتناسب مع الإطار الجديد وإثبات ما يوافقه، فى عملية تأويلية، تم بها إزاحة ما قيل من نصوص عن «البديع» المقصور على العرب، الذى فاق به لسانهم كل لسان، لتحل محلها نصوص أخرى، من مثل ما قاله أبو أحمد العسكرى[٢٢]:

> «إن البلاغة ليست مقصورة على أمة دون أمة، ولا على ملك دون سوقة، ولا على لسان دون لسان، بل هى مقسومة على أكثر الألسنة، فهم فيها مشتركون ، وهى موجودة فى كلام اليونانية وكلام العجم وكلام الهند وغيرهم».

هكذا انطلقت قراءات أمين الخولى وطـه ابراهيم ومحمد مندور وعبد القادر القط وغيرهم، صادرة عن هذا الإطار المرجعى الجديد، صانعة نمطاً قرائياً مغايراً، نمطاً يدور فعله التأويلى حول مركز واحد لايفارقه، هو نظرية التعبير، تلك التى كانت صياغة نقدية للرومانسية. ومن الممكن الاشارة ـ في هذا الصدد ـ إلى قراءة طه ابراهيم ـ (تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع للهجرة) ـ فهى قراءة نموذجية فى تمثيلها للنمط القرائى الذى ساد طوال فترة ما بين الحربين.

إن الأدب ـ كما يفهمه طـه إبراهيم ـ هو «الإفصاح» عن النفس، وعما «يجيش» فيها، فهو «يفيض» من القلب، وينبعث عن الجوانح الثائرة أو الطامحة، و«يتولد» عن شيئين[٢٣]:

شيء من الوجود، من الكون، من الحياة، يحدث انفعالاً... وشيء من الأديب نفسه يصور به ماجاء إليه من الخارج تصويراً ملائماً لنفسه ومزاجه وطبعه.

هذا الأدب الذى «يجيش» فى النفس أو «يتولد» عنها، يؤكد استعارة «التعبير» من ناحية، ويتحول إلى إطار مرجعى لبعد القيمة الذى يحدد «الناقد» و «النقد» على السواء. أعنى هذا البعد الذى يقرن النقاد بصفة «الذاتية»، تلك التى تجعل الناقد «لايستطيع أن يكون موضوعياً» ولأنه «لا يرى فى الكلام المنقود إلا نفسه وصورته ومتعة روحه» (ص١٧٨). وفى الوقت نفسه، تقرن «النقد» بالذاتية التى هى «تنديد بالذهنية العلمية فى النقد، وتعريض بالذين تصدوا له دون أن يكون لهم فيه طبع» (ص١٤٤). وهل يستطيع العلم ــ فيما يقول طه ابراهيم ــ أن ينقد شيئاً «أخص عناصره الشعور» (ص١٢٩). إن مدى العلم يقصر عن إدراك «روحانية الشعر وجماله الفنى». وإذا كان ذلك يؤكد أن طبيعة النقد الأدبى لايمكن أن تهبط به إلى مرتبة العلم، فإنه يؤكد ــ بالمثل ــ أنه لا مجال للنظريات العامة فى النقد، فالنظرية ــ من حيث هى نظرية ــ تحكيم لقواعد جامدة ورسوم عقيمة، لا تصل إلى «روح الشعر» ولا تدرك «العناصر السامية» التى يكون بها الشعر شعراً:

وأين شخصية الشاعر؟ وأين أنفاسه وزفراته ولواعجه واهتياجات جوانحه؟ وأين ذهنه السابح فى الكون إذا عدت له المعانى عداً وحصرت أمامه الأفكار حصراً. (ص١٣٢).

ما الذى يمكن أن نعرّف به النقد بعد ذلك؟ إنه فن «الاحساس بأثر الشعر فى النفس» (ص ١٨)، وملكته هى «الذوق الفنى المحض» (ص ١٨) الذى «لا تحده رسوم» (ص ١٢٩)، والذى يهتز على وقع «زفرات الشعراء إذا تصعدت، وخفقات قلوبهم إذا اهتاجت.. وحركات أرواحهم إذا سبحت فى الملكوت».

هذه النبرة الرومانسية الغالبة على كتاب طه إبراهيم هى نفسها الأساس الذى نجده وراء قراءة مندور (النقد المنهجى عند العرب) [٢٤] حيث نواجه نفس الأفكار المحركة عن الشعر الذى «لاتستطيعه إلا النفوس الوحشية الغفل القوية » (ص ٢٢)، وعن الذوق الذى «لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائى فى الأدب ونقده» (ص ٥)، وعن المعرفة اللاعقلية، حين يحدثنا مندور عن أن:

> التعليل ليس ممكناً فى كل حالة، لأن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولاتؤديها الصفة، وهناك ظاهر تحسه النواظر وباطن تحصله الصدور، وأكثر ما تكون تلك الدقائق فى مواضع الجمال فتلك قد نحسها، أما أن نعللها فذلك ما قد لا نستطيعه بغير الألفاظ العامة التى لاتميز جمالاً عن جمال. (ص ٣٧٩).

إن الإطار المرجعى السابق يحدد الكيفية التى تمت بها قراءة طه ابراهيم ومحمد مندور (بوصفهما مثالين) للتراث النقدي، فهى كيفية استعارت معها الذات القارئة إطارها المرجعي من الآخر، وحاولت أن تفتش في تراثها عن صدى له، على نحو تحول معه هذا التفتيش إلى بحث عن صورة منعكسة في مرآة التراث للأقانيم الثلاثة للذات : «الذوق، الاحساس، الشعور» أو «الفردية، التجربة، الأصالة» . وهي الأقانيم الخاصة بنظرية التعبير، التي أوقعت أغلب قراء هذا النمط ــ خصوصاً محمد مندور ــ في عشق الآمدي الذي غدا كتابه «الموازنة» الأنموذج الأمثل في التراث، لأنه كان الصورة المسقطة من الناقد التعبيري لنفسه على هذا التراث، الصورة التي ظلت سائدة إلى عهد جد قريب.

وبقدر ما انطوت هذه القراءة الاسقاطية على عملية تقييم حادة، فإنها رفعت من شأن الذوق لتهبط بالنظر، وأعلت من الطبع على حساب الصنعة، وقرنت النقد بالفن لترقي به على العلم، وتسامت بالنقد التطبيقي على حساب النقـد النظري، وفي الوقت نفسه رفعت النقـد التطبيقي عـلى

كاهل البلاغة. وتعاطفت ــ فى غـمرة حماسها الإقليمي ــ مع «المدرسة المصرية» في البلاغة، بوصفها بلاغة الذوق التى تجافى الفلسفة، وتؤثر الطبع السليم على المنطق والتقسيم، والشاهد الجميل على القاعدة المجردة(٢٥). وفى ثورة التقييم الحاد لم يبق من التراث النقدى كله عند محمد مندور ــ مثلاً ــ سوى ثلاثة نقاد: الآمدى وعلى بن عبد العزيز وعبد القاهر الجرجاني. أما الآمدى ففى كتابه (الموازنة) صفات تجعل منه «زعيم النقد العربى الذى لا يدافع»، فهو قد أدرك أن جمال الشعر يرجع إلى الصياغة و «هذا هو رأى معظم نقاد أوروبا اليوم»؛ أما صاحب (الوساطة) فهو «ناقد انسانى» و «فى كتابه صفحات لا يستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيراً منها»؛ وأخيراً يأتى عبد القاهر الذى اهتدى إلى منهج لغوى فى النقد، هو «أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة». و«إنه لتراث عظيم أن نمتلك فى النقد الأدبى كتابين كالموازنة والوساطة، وفى المنهج اللغوى كتاباً كالدلائل نجد فيه أدق نقد موضوعى تطبيقى وأعمقه». (ص ٣٣١).

وبقدر ما انطوى الإسقاط على تقييم حاد انطوى على تقليص أكثر حدة للمشهد التراثى، أعنى أن حدود التراث النقدى قد تقلصت لتتناسب مع منظور العين التي لا ترى خارج دائرة اهتمامها، فلا تدنو من الأدب إلا إلى الشعر بوصفه الفن الأعلى، الأوحد، والأسمى، خصوصاً عندما تفتش هذه العين عن القيمة المطلقة للجمال، أو عن نموذج الشاعر الذى:

هبط الأرض كالشعاع السنى   بعصا ساحر وقلب نبى

عندئذ، لا ترى هذه العين سوى نقد الشعر، ونقده التطبيقى الذى يقوم على الذوق تخصيصاً، دون أن تلتفت هذه العين إلى نقد الأنواع الأدبية المغايرة، من خطابة أو رسالة، أو حتى ما يمكن أن يكون جذوراً نقدية

لأنواع جديدة، كالمقامات التى «مدارها جميعاً على حكايات تخرج إلى مخلص» فيما قال ابن الأثير[٢٦]، أو القصة التى تكون الإحالة فيها «إحالة تذكرة أو إحالة محاكاة أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة» فيما قال حازم القرطاجنى[٢٧]، فهذه الجذور تنتمى إلى أنواع أدبية أقل قيمة من الشعر، ولنتذكر ما كان يقوله العقاد[٢٨]:

«لا أقرأ قصة حيث يسعنى أن أقرأ كتاباً أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول».

وما فعله محمد حسين هيكل الذى خجل أن يضع اسمه على رواية نشرها (عام ١٩١٤) بعنوان «زينب» ، وصديق المازنى الذى كان ينهاه عن كتابة الرواية بقوله[٢٩]:

«إن الرواية فن لايليق بك ولا يناسب مركزك الأدبى».

وأحسب أن هذا النمط القرائى المنطوى على تفضيل الشعر ما زال سائداً إلى اليوم، رغم بعض المحاولات النادرة هنا أو هناك، فما زال تراتب (هيراركية) الأنواع الأدبية الخاص بنظرية التعبير قائماً، على نحو لانجد معه سوى البحث عن التراث النقدى الخاص بالشعر فى كل القراءات اللاحقة تقريباً. وعلة ذلك أنه لم يحدث انقطاع حاسم ونهائى عن نمط قراءة التعبير إلى أيامنا هذه، فتأثيرها المخايل لايزال قرين سطوة المؤسسات التعليمية التى انبنت تصوراتها الأدبية على أصول نظرية التعبير بالدرجة الأولى.

ولكن من الحق أن نقول إن التأثير المخايل، الطاغى، لنمط قراءة التعبير قد أخذ يخفت عن ذى قبل، مع الارتفاع التدريجى لنبرة قراءات مغايرة تتجاوزالرومانسية ونظرية التعبير فى آن. وكانت البداية مع القراءات

التاريخية للتراث النقدى، من منظور لايسقط نفسه على الماضى ، أو يستعيده، بل منظور ينقل الدرس الأدبى(٣٠):

> من نقد ينظر إلى الماضى ليهتدى بهديه، ويسير فى ضوئه، إلى تاريخ صرف لا همّ له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية، نشأت فى ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة، فنمت وتفرعت، أو كبحت واندثرت، وكان لها على كلا الحالين أشكال يرشدنا إليها ذلك التاريخ.

ذلك مافعلته قراءة شكرى عياد لأثر كتاب أرسطوطاليس فى التراث النقدى (١٩٥٢)، حيث كانت هذه القراءة أول بداية حاسمة فى الانقطاع عن نمط القراءة السابق، من خلال موقفها المنهجى الذى يبدأ بتأكيد تاريخية القراءة، ونفى «الحكم» الذى يعتمد على مقررات سابقة، خلقية أو دينية أو أدبية أو فنية، مقابل إثبات الحكم الذى لا يستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، حيث التطور الذى لا يرقب سوى التاريخ مجراه. (ص٢٢) .

وبقدر ما كان هذا الموقف المنهجى (الوضعى) ــ فى منظوره التاريخى ـ يعنى أن التراث النقدى إنجاز إنسانى، متطور متغير، خاضع فى نشأته وتطوره وتغيره إلى شروط معرفية واجتماعية وثقافية تاريخية، فإنه كان يعنى ــ ضمناً ــ أن «هذا» التراث يقع «هناك» فى الماضى، منفصلاً عن قارئه، غير قابل للاستعادة، أو الإسقاط، بل الوصف المحايد، كأنه موضوع «بين قوسين»، وليس على العين القارئة إلا أن تنظر إليه نظرتها إلى أى حدث تاريخى انقضى.

هذا الموقف (الوضعى) كان نفياً للنزعة الانطباعية اللاعقلية التى كانت تسبح فيها قراءة مندور وأستاذه طـه إبراهيم، النزعة التى تفجرت ــ فى

خطاب مندور ــ أحكاماً انفعالية أخلاقية، تتحدث ــ مثلا ــ عن «فساد ذوق الصولى» (ص٨٨)، من حيث ما فى أفكاره من «تعصب ولجاجة عقلية وفساد ذوق وإسراف فى الغرور والتماس للفرص يظهر فيها علمه» (ص١٩٢)، أو تتحدث عن «غباء قدامة وفساد ذوقه وتفاهة نقده» (ص١٢٩) أو عن «الأحمق قدامه» (ص١٣٠) أو «الكلام الرقيع الذى طغى خلال القرون الوسطى» (ص٣١٧) أو عن «سخافات لا تمت إلى منهج صاحب الموازنة» (ص٣١٩).

وبقدر ما كانت قراءة شكرى عياد نفياً للنزعة اللاعقلية التى يسبح فيها كتاب مندور كانت القراءة تأكيداً لنزعة عقلية «وضعية» مضادة، تؤكد النظر والتعليل، وتعلى من صلة النقد الأدبى بالفلسفة. وفى الوقت نفسه، تنحدر بالآمدى، الناقد التطبيقى، الانطباعى، «زعيم النقد العربى الذى لا يدافع»، من أعلى سلم القيمة، لتضع محله الناقد المنظر، المفكر، حازم القرطاجنى الذى يعلمنا أن الناقد ــ بوجه عام ــ لايمكن أن يمضى طويلاً فى مناقشة مهمة الأدب دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولاً عن مهمة الإنسان فى الحياة. وإذا أضفنا إلى ذلك ما تؤكده قراءة شكرى عياد من ضرورة استناد الممارسة النقدية إلى نظرية فإن هذا التأكيد كان يعنى بداية إعادة الاعتبار إلى النقد النظرى من ناحية؛ ومراجعة التراتب التعبيرى، حيث يعلو الذوق (على النظر) والتطبيق (على التنظير) والطبع (على الصنعة) واللاتعليل (على التعليل) من ناحية ثانية؛ وتأكيد الدور الذى يلعبه الآخر (أرسطو) فى تكامل الوعي الأدبى النقدى للأنا من ناحية ثالثة؛ وتوسيع معنى الإبداع الذى لم يعد مقصوراً على «الرجل الفطري» بل يتسع ليشمل نموذج الأديب المثقف المفكر (أبى تمام) فينفى الفهم الساذج الذى يرى أنه

«من الثابت أن الشعر لايحتاج إلى معرفة كبيرة بالحياة ونظر فيها، وكثيراً مايكون أجوده أشده سذاجة» (ص ١٦) من ناحية أخيرة. باختصار، كانت قراءة شكرى عياد منطلقة من إطار مرجعى، يبدو كأنه النقيض الحاسم للإطار الذى انطلق منه نمط السلسلة التى بدأت بطه حسين والخولى وطه إبراهيم واستمرت متواصلة مع مندور، ومن تابعه تقليداً أو محاكاة، بوعى أو دون وعى، إطار مرجعى نزعته التاريخية ملتبسة بنزعة وضعية، تؤمن بالنظرة المحايدة إلى الموضوع إيمانها بالشرط التاريخى الفاعل والحتمى فى آن.

هذا الموقف المنهجى الذى انطوت عليه قراءة شكرى عياد الحاسمة كان تمهيداً وبداية لكل الأنماط اللاحقة التى تجاوزت النمط الإسقاطى لنظرية التعبير تجاوزاً جذرياً، ولقد حدث ذلك على نحو لافت بعد العام السابع والستين، بعد أن ظلت قراءة مندور نموذجاً أثيراً لسنوات طوال، إذ تلاحقت أنماط متعددة من القراءات بعد العام السابع والستين، كان أولها نمط القراءة الذى قام عليه كتاب احسان عباس (تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ ١٩٧١)، حيث يتواصل الخط الصاعد للنزعة التاريخية مقترناً بنظرة كلية شاملة من ناحية، فى منظور يوازن بين النظرية والتطبيق من ناحية ثانية، دون أن ينفصل الاثنان عن بعد للقيمة، يحتكم إلى سلامة البناء النسقى لإجراءات التطبيق أو مقولات التنظير . وذلك ما كان يرمى إليه إحسان عباس بإشارته إلى «الاحتكام إلى أساس شمولى، فى النظرة الكلية» إلى كيان النقد الأدبى عند العرب، منذ أواخر القرن الثانى الهجرى حتى القرن الثامن. هذا الأساس الشمولى يقوم على معيار للقيمة مؤداه(٣١):

«أن النقد لا يقاس دائماً بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق، وإنما

يقاس بمدى التكامل فى منهج صاحبه، فمنهج مثل الذى وضعه ابن طباطبا أو قدامة قد يكون مؤسساً على الخطأ فى تقييم الشعر ـ حسب نظرتنا اليوم ـ ولكنه جدير بالتقدير لأنه يرسم أبعاد موقف فكرى غير مختل، وعن هذا الموقف الفكرى يبحث دارس تاريخ النقد ليدرك الجدية والجدة لدى صاحب تاريخ الأفكار».

ولقد وازى هذا النمط القرائى الذى استهله إحسان عباس نمط القراءة الحداثية الذى طرحه أدونيس (على أحمد سعيد) فى «الثابت والمتحول» (١٩٧٣) بعد أن طرح مصطفى ناصف مقدمات هذا النمط طرحاً جزئياً فى الصورة الأدبية (١٩٥٨) و «نظرية المعنى فى النقد العربى القديم» (١٩٦٥). والقراءة الحداثية انتقادية وتثويرية فى آن، منطلقها الفاعلية اللغوية للأدب، والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية فى العالم. وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى «التجاوز» وإلى «الإبداع» دون «الاتباع»، ومن ثم فإنها تضع التراث فى مناخ الأسئلة التى تبرز الثابت لتنفيه، وتؤكد الإبداع لتنطلق منه، محطمة بذلك سطوة «التناقض مع الحداثة»، من حيث هى ـ أى الحداثة ـ قرينة «الشك والتجريب وحرية البحث المطلق والمغامرة فى اكتشاف المجهول وقبوله[٣٢]». وذلك انطلاقا من إطار مرجعى مؤداه أن «أصل الثقافة العربية» لن يحمل فى ذاته حيوية التجاوز إلا إذا تخلص «من المبنى القديم التقليدى الاتباعى»، وبواسطة آلة من داخل التراث نفسه :

«وفى هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست فى الذهن بل فى التجربة، والتجربة الحية هى ما تؤدى عملياً إلى تغيير العالم».(١/ ٣٣).

ولا يزاحم هذا النمط الحداثى ــ فى السنوات العشر الأخيرة ــ سوى نمط القراءة البنيوى، وهو نمط يؤكد إمكان «إعادة قراءة» التراث النقدى على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة، و «لاسيما مكتسبات علم اللسانيات[٣٣]». وإذ يستمد هذا النمط نموذجه المنهجى من اللسانيات (علم اللغة) فإنه يستعير بعض مسلماته فيما يتصل بفهم اللغة ــ من حيث هى حدث اتصالى بالدرجة الأولى ــ ليطبقه على التراث. ويعنى ذلك النظر إلى نصوص التراث بوصفها شكلاً من أشكال الاتصال، حسب النموذج البنيوى الذى يتقابل به المؤلف (المقروء) والقارىء تقابل مرسل الرسالة ومستقبلها، فى حدث اتصالى يقوم على حضور شفرة أو أكثر بين المرسل والمستقبل، على نحو تغدو معه قراءة النص عملية «فك» لدلالة ما كان من قبل مشفّراً فى النص. ويمكن أن نجد تعبيراً مباشراً عن ذلك فى مقدمة قراءة عبد السلام المسدى فى «التفكير اللسانى فى الحضارة العربية » (١٩٧٩) حيث يقول[٣٤]:

> كل قراءة ــ كما هو معلوم فى اللسانيات العامة ــ هى تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوى قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، وإعادة قراءته هى تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن، وهى بذلك إثبات لديمومة وجوده، فكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد، فيفككها كل حسب أنماط جداوله اللغوية، فتتعدد القراءة آنياً للرسالة الواحدة، حسب تعدد المستقبلين، فكذلك تتعدد القراءة زمانياً بتعاقب المتقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ.

هذا الذى يقوله المسدى ــ استناداً إلى مفهوم ياكوبسون Jakobson

الشهير عن آليات الاتصال الخاصة بالحدث اللغوى ـ يكشف عن جذر المشروع الحداثى الكامن فى قراءة قرينه حمادى صمود، فى كتابه عن «التفكير البلاغى عند العرب» (١٩٨٠) حيث تلتقى «البنيوية» و «الحداثة» الالتقاء الذى ينطلق من:

> «مباشرة التراث من منطق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه فى ذاته واستجلاء أبعاد النظرية التى يتضمنها، ثم محاصرة مظاهر المعاصرة فيه التى يمكن استحضارها اليوم، للمساهمة بها فى تغذية النقاش القائم حولنا».(ص١١).

هذا المشروع يحتفظ ـ لا شك ـ بما يصله بالمنظور التاريخى فى قراءة شكرى عياد، فى تنافره مع النمطين الاستعادى والإسقاطى للقراءة، ولكنه الوصل الذى سرعان ما ينقطع ليتأكد حضور القارىء، فى حدث اتصال فعال، يثبت ـ إلى جانب دور «الباث» أو «مرسل» الرسالة ـ دور «المستقبل» لهذه الرسالة، ومن ثم دور القارىء المعاصر، فى عملية تجعل الهدف من القراءة مرهوناً بغائية المشروع البنيوى كله. وذلك هو ما وجّه ناقداً مثل كمال أبى ديب إلى إعادة قراءة «نظرية الجرجانى فى الصورة الشعرية» (١٩٧٩) ليثبت أن عبد القاهر هو الناقد الذى يؤسس عمله مدخلاً فذاً إلى «بنية اللغة التعبيرية بوجه عام والصورة الشعرية بوجه خاص»، فعبد القاهر ـ فى قراءة كمال أبى ديب ـ هو الناقد الذى يتركز اهتمامه فى «المنهج المحايث» للتحليل الأدبى، وليس «المنهج الخارجى»، وعمله من هذه الزاوية «نموذج مفيد للناقد البنيوى»، خصوصاً ما يجده هذا الناقد من اهتمام عميق بالبنية الشعرية عند عبد القاهر، حيث التركيز على القصيدة بوصفها «نشاطاً لغوياً وجماعاً من العلامات، أو ... بوصفها نسقاً من علامات لغوية دالة[٣٥]».

إن الفارق بين هذا النمط الذى أخذ يشيع فى الثمانينيات والنمط القرائى الذى كان سائداً فى مطالع هذا القرن أو النمط الذى كان شائعاً طوال فترة مابين الحربين هو ــ بالضبط ــ الفارق بين تحولات النقد الأدبى وتغيراته، ابتداء من مرحلة الإحياء، مروراً بالوجدان الفردى وانتهاء بالبنيوية. وهو فارق يؤكد الصلة المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدى وأجهزة النقد الأدبى بوجه عام، ويؤكد ــ بالمثل ــ أن كل نمط من أنماط قراءة التراث النقدى يندرج فى سياق أوسع، سواء من حيث النظرية الأدبية ــ النقدية التى يتغذى منها هذا النمط ويغذيها، أو من حيث النظرية الفكرية الكبرى أو النسق المعرفى الذى تتحرك فيه ــ وبه ــ كل من النظرية الأدبية النقدية ونمطها القرائى على السواء.

- ٣ -

إن قراءة التراث النقدى ــ من هذا المنظور ــ عملية تاريخية، متكررة ومتغيرة، وذلك من حيث ارتباطها بطرح متجدد لأسئلة أساسية، ثابتة، فى كل مرحلة أدبية أو مدرسة نقدية، ومن حيث ارتباطها ـ فى الوقت نفسه ـ بإجابات متغيرة بتغير هذه المراحل والمدارس.

هذا البعد التاريخى لقراءة التراث النقدى يؤكد أن تعدد القراءة محكوم بتعدد الشروط التاريخية وتغيرها من عصر إلى عصر، ومن ثم صفة «النسبية» التى ليس من الضرورى أن تتناقض و «الموضوعية» فى القراءة، (على نحو ماسوف أوضح فى فقرة لاحقة) من حيث ماتدل عليه هذه الصفة من إمكانات محتملة لدلالات النصوص المقروءة، حين تتعدل مراكز الثقل

وتتغير علاقات الدوال، ليبرز إمكان دلالى فى «الأمامية» مزيحاً غيره، فى عملية محكومة بشروط تاريخية خاصة بكل عصر من ناحية، وشروط معرفية خاصة بعمليات إنتاج المعرفة وعلاقاتها فى أنساق متشابهة أو متضادة داخل العصر من ناحية ثانية.

وإذ يؤكد هذا البعد تاريخية القراءة فإنه يؤكد معها تاريخية المقروء، وذلك على نحو لا ينفصل معه التراث المقروء عن علاقات متعينة حددته، وعن بشر بأعيانهم صنعوه، داخل علاقاته المتباينة، ومستوياته المغايرة، وعصوره المتعددة، ليؤدوا به وظائف مختلفة، آنية أو متعاقبة من ناحية، متآلفة أو متنافرة من ناحية ثانية. أعنى أن صناع هذا المقروء (التراث) وصاغته ليسوا مجموعة متحدة، مصمتة، بل مجموعات متباينة، يجمع بينها الائتلاف بقدر ما يفصل بينها الاختلاف، فى حوار متغير الخواص، آنياً فى عصر واحد، ومتتابعاً فى عصور متعاقبة. وفى الوقت نفسه، فإن المقروء ليس كتلة مصمتة بدوره أو كياناً منغلقاً على نفسه، يدور فى فلك من الحضور الآنى، خارج تاريخ صنعه أو (إعادة) تصنيعه، فمستوياته المتعددة والمتعارضة ولحظات انقطاعه التى توازى لحظات اتصاله، آنياً وتعاقباً معاً، تؤكد اتجاهاته المتصارعة ومراحله المتغايرة التى تجعل منه كياناً متغاير الخواص، من حيث هو محصلة لممارسة إنسانية (إبداعية وتصورية) عبر مراحل تاريخية متعددة، ذات أبعاد اجتماعية وفكرية وسياسية، متباينة ومتعارضة ومتصارعة، يمكن أن تتآلف أو تتنافر مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة والمتصارعة. وذلك من المنظور الذى تتجاوب فيه مغايرة الخواص الملازمة لمستويات التراث المقروء، فى استقلاله التاريخى، مع المغايرة المقابلة الملازمة للحاضر المقروء فى تميزه التاريخى فى الوقت نفسه.

وإذا كان هذا المعنى (للتاريخية) يفرض علينا ضرورة الانتقال ـــ فى دراسة التراث النقدى ـــ من ادعاء «العرض» المحايد إلى صياغة مفهوم عن نسبية القراءة، فإن هذا المعنى نفسه يفرض ضرورة تجاوز منطق «التأريخ» إلى «التاريخ». أقصد تجاوز «العرض» الذى هو حكاية للمقروء، ومحاكاة للتجزؤ الظاهر على مستوى سطحه، بمنطق النقل وليس العقل، وروح التقليد وليس التركيب. وأقصد «التأريخ» من حيث هو دراسة لماض ميت، مصمت، ومن حيث هو سرد أو تحقيب لمعطيات جامدة، مباشرة، متتابعة أو متناثرة أو متجزئة، على نحو محايد فى الظاهر منحاز فى الباطن، مدع لتقليد العلم مع أنه خلو منه. وذلك فى مقابل «التاريخ»، من حيث هو إنتاج معرفة جديدة بالتراث العام، أو قراءة شاملة مفسرة لأحداثه الاجتماعية والاقتصادية، أوعلاقاته الفكرية والسياسية، أو أنظمته المعرفية والأيديولوجية أو مجالاته العلمية والفنية، لا من منظور ما أكده بعض المؤرخين عن «الايمان بجوهر صلب لحقائق تاريخية، توجد على نحو موضوعى، يستقل عن تفسير المؤرخ[٣٦]»، وإنما من منظور مقابل، يفصل بين التراث ومعرفتنا به، ويقرن شروط إنتاج هذه المعرفة الجديدة بأدوات إنتاجها وعلاقاتها فى عصرها من ناحية ، وقدرة هذه الأدوات فى الحفاظ على استقلال موضوعها المقروء داخل علاقاته الخاصة فى عصره الخاص من ناحية ثانية.

وذلك وضع معرفى يمكن أن يفيد منه قارىء التراث النقدى، فهو مؤرخ آخر يكتب تاريخه «بعينى الحاضر ومن منظور مشاكله»، أى بالأدوات المعرفية لعصره، وداخل علاقاتها، وبأساليبها التى يستعين بها على فهم تراثه فهماً واقعياً غير مجرد، أعنى فهماً يتنزه عن ادعاء نزعة علمية وضعية تفصل

التراث المقروء عن وعينا ، أو نزعة مثالية ذاتية تفصل التراث المقروء عن عصره. هذا المعنى الذى نتعلمه من «التاريخ» لن يصل أنماط قراءة التراث النقدى بالأنساق الأدبية أو النقدية للقارىء الحديث فحسب بل يجعل من عملية القراءة نفسها جانباً لا ينفصل عن أنساق معرفية كبرى، تشمل النقد الأدبى وتحتويه، وتجعل من عملية قراءة التراث النقدى جانباً لا ينفصل عن عملية قراءة التراث بوجه عام، سواء كنا نتحدث عن التراث بمعانيه الخاصة أو العامة.

ولا بد من تأكيد أمرين، فى هذا السياق ، يتصل أولهما بالوحدة المنهجية التى تنطوى عليها قراءة التراث العام، ويتصل ثانيهما بالعلاقة المتشابكة التى تصل التراث النقدى بغيره من الحقول المعرفية للتراث العام.

إن فعل قراءة التراث بوجه عام فعل واحد، لا ينفصم من حيث المنظور المنهجى، ولا يختلف فى آلياته أو إجراءاته من حقل معرفى إلى حقل آخر من حقول التراث، فهو فعل متحد، متكرر الكيفية والتوظيف والأداء، فى كل الحقول التراثية. ومن هنا، فإن الإشكال المعرفى للقراءة يظل إشكالاً واحداً فى قراءات متعددة متباينة بتعدد حقول التراث وتباينها، أدبية أو نقدية، فلسفية أو فكرية، اجتماعية أو علمية، ما ظلت علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء واحدة على مستوى الإدراك، بغض النظر عن تبدل حقل الموضوع؛ وما ظل حال وجود المقروء واحداً على المستوى الوجودى (الأنطولوجى) الذى يتضافر مع المستوى المعرفى ويتفاعل معه. وبقدر ماتظل العلاقة المعرفية بين القارىء والمقروء متحدة ، ويظل الوضع الوجودى (الأنطولوجى) لحال المقروء متحداً نتيجة هذه العلاقة ، فإن الآلية التى يقارب بها القارىء المقروء تظل واحدة، سواء كان المقروء نصاً إبداعياً

أو نصاً تصورياً، وسواء كان النص التصورى ينتمى إلى حقل النقد الأدبى أو حقل التفكير الفلسفى.

قد نقول إن المقروء الإبداعى أكثر انفتاحاً على عملية القراءة من النص التصورى، وإن الرموز اللغوية فى النصوص الإبداعية متعددة الدلالة مقابل الرموز أحادية الدلالة فى النصوص التصورية. وقد اعتدنا أن نميز بين النصوص التصورية من حيث هي نصوص ساكنة دلالياً، تقرأ نفسها بنفسها، وتعتمد على فرضيات جاهزة ومقولات مكشوفة، وتفترض نوعاً من المرآوية فى التقديم، وعلاقة ثابتة أحادية بين الدال والمدلول، كأن هذه النصوص النقيض الفاقع للنصوص الإبداعية المتحركة دلالياً التى لا تقرأ نفسها بنفسها، وتمتلىء بثغرات الصمت وعلامات الغياب ووفرة الإحالات إلى ماهو خارجها، وتنفر من الفرضيات الجاهزة ولغة الظاهر المحددة، وتحطم أى تقديم مرآوى وتسخر منه، فى علاقاتها المتعددة المراوغة بين الدال والمدلول، حيث يطفو الدّال هائماً بين مدلولات لاتعد ولا تحصى.

وهذا كله يبدو حجاجاً براقاً لأول وهلة، فمن ذا الذى يجرؤ على أن يجعل قصيدة للمتنبى أو ابن عربى مساوية لما يكتبه قدامة بن جعفر أو عبد القاهر الجرجانى، أو يضع اللغة الشعرية الخاصة بذى الرمة على المستوى نفسه الذى ينظر منه إلى اللغة التصورية الخاصة بحازم القرطاجنى؟! ولكن مع ذلك كله، فالفارق بين هذه النصوص فارق كمى من منظور الأبعاد الأصولية للقراءة، فكل نص ينطوى ــ فى النهاية ــ على مجموعة من اللوازم أو الإشارات أو القرائن التى لايمكن تجاوزها فى دوائر المعانى الممكنة. وفى الوقت نفسه، يرتبط كل نص ــ مهما كان ــ بنسق أو أكثر (على نحو ما سوف يتضح فى فقرة لا حقة من البحث) من الأنساق التى تتجاوب فى

تحديد دوائر بعينها لما يمكن وما لا يمكن فهمه من هذا النص. ومن هذا المنظور، فإن الفارق كمى بين قراءة النص التصورى لقدامة بن جعفر ــ مثلاً ــ والنص الإبداعى للمتنبى. إنه فارق فى درجة اتساع الدوائر الممكنة ــ وليست اللانهائية ــ للمعنى من ناحية، ودرجة التعدد ــ وليس الإفراد ــ فى التفسير من ناحية ثانية، فهناك الوحدة الأصولية لحدث القراءة فى الحالين، من حيث التتبع الذى يضم العناصر الدلالية اللافتة، فى محاولة اكتشاف عناصر تكوينية للمقروء على مستوى التحليل ، أو علاقات نسقية على مستوى التفسير أو مبادىء معيارية على مستوى التقييم الذى ينسرب فى أداء القارىء لمعنى المقروء فى كل الأحوال.

وما أحاول تأكيده أن قراءة كتاب مثل «الموازنة» للآمدى شأنها شأن قراءة كتاب مثل «النجاة» لابن سينا، لاتنفرد بأى إفراد موهوم مقابل تعدد مفترض فى قراءة ديوان المتنبى. ودليل ذلك مبذول فى كل القراءات التى نطقت «موازنة» الآمدى وأدتها، ابتداء من اختلاف قراءة العسكرى (الصناعتين) عن قراءة حازم القرطاجنى (منهاج البلغاء) عن قراءة طه إبراهيم (تاريخ النقد) ومحمد مندور (النقد المنهجى) وعبد القادر القط (مفهوم الشعر) وشوقى ضيف (البلاغة: تطور وتاريخ) واختلاف كل القراءات الأربع الأخيرة اختلاف التضاد مع قراءات شكرى عياد (كتاب أرسطو) وإحسان عباس (تاريخ النقد) وغيرهما. أعنى الاختلاف الذى يضع الآمدى على قمة السلم القيمى للنقد مرة ويهبط به إلى أدنى درجات هذا السلم فى أخرى.

وإذا أضفنا إلى ذلك ثنائية الظاهر والباطن التى يتوهم بعضنا أنها

مقصورة على النص الإبداعى مع أنها ملازمة للنص التصورى، لا من حيث «العلم المضنون به على غير أهله» فحسب، بل من حيث صيانة الناقد نفسه «من نوازل المكروه ولواحق المحذور[37]» فى عصره، فيما يقول ابن المقفع فى إشارة تؤكد أن الحكيم بوجه عام (المثقف، المفكر، الناقد الأدبى) لا يفترق عن الأديب من حيث اضطراره إلى المراوغة الكنائية (الاليجورية) التى أوضحها أبو نواس بقوله[38]:

ان فى التعريـــض للعـــا قـــل تفســـير البيـــان

حيث يلازم التعريض الكثير من نصوص التراث النقدى ملازمته نصوص التراث العام (ولنتذكر «كليلة ودمنة» «وحى بن يقظان» على سبيل المثال) نتيجة العلاقة غير المتكافئة بين مؤسسات السلطة من ناحية، والمثقف أو المفكر أو الناقد من ناحية ثانية ـ أقول: إذا أضفنا ثنائية الظاهر والباطن إلى ماتعلمناه ــ مؤخراً ــ من أدوات الإنتاج الجديدة التى أتاحها تقدم المعرفة فى عصرنا لآليات القراءة، فإننا ندرك أن الفارق كمى تماماً بين قراءة النص الإبداعى وقراءة النص التصورى، وأن كليهما ينطوى على العلامات الدالة نفسها، وعلى الأبنية اللاواعية الخفية التى تتكشف عن طريق تفسير التحولات والتناقضات ونقاط الصمت.

ولن يؤكد هذا الفهم الوحدة الأصولية لحدث القراءة، ومن ثَمّ اتحاد فعلها فى الحالين، بل يجعلنا نعيد النظر فى ماكان أسلافنا من النقاد العرب يلمحون إليه ــ دون أن يلفت انتباهنا ــ على سبيل الإشارة والإيماء، لأسباب دينية واجتماعية وسياسة متعددة، كتلك التى دفعت قدامة بن جعفر ــ من المنظور السياسى على سبيل المثال ــ إلى الإشارة الموحية عن مدح «السوقة»

من الخارجين على السلطة ــ من «الصعاليك والحراب والمتلصصة» ــ «بما يضاهى المذهب الذى يسلكه أهله من الإقدام والفتك والتشمير والجلد والتيقظ والصبر مع التخرق والسماحة وقلة الاكتراث للخطوب الملمة[٣٩]». أضف إلى ذلك ما كان هؤلاء النقاد يضطرون إلى قوله مجازاً لأسباب معرفية، ترتبط ببعض ما أشار إليه صوفى مثل النفرى بقوله[٤٠]: «إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»، حيث تلتوى وسائل التعبير بالناقد وتنوء بحمله كلما مضى موغلاً فى كشوفه، أو تتأبى عليه حين يقسرها على اقتناص الدقائق الرهيفة فى تلك العملية العسيرة التى ينعكس فيها النقد على نفسه، كما نجد عند حازم القرطاجنى مثلاً، أو عبد القاهر الذى يلفتنا إلى أهمية التأنى إزاء مجازات النقاد والبلاغيين بقوله الدال[٤١].

> إذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة، والتصريح أغلب من التلويح. والأمر فى علم الفصاحة بالضد من هذا، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً، وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر، وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفى، حتي كأن بسلاً حراماً أن تنجلى معانيهم سافرة الأوجه لانقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتي كأن الإفصاح بها حرام، وذكرها على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ.

وإذا وسعنا الدائرة وعدنا إلى التراث العام، ووصلنا بين النص الإبداعي والنص التصورى، أكدنا وحدة المقروء التصورى، سواء كان منتمياً إلى حقل النقد الأدبى أو حقل التفكير الفلسفى، فان النتيجة تظل واحدة، فحدث القراءة متحد في أصوله متغاير في تجلياته، واحد فى آلياته متعدد فى تطبيقاته.

إن اتحاد الآلية، ومن ثم وحدة المنهج والمنظور والأدوات والإجراءات شيء، والتجليات التطبيقية شيء آخر ، فالأمر ــ هنا ــ أشبه بالجهاز الواحد المتحد الذى يمارس فعله على مجالات متباينة متعددة، على نحو تغدو معه كل خبرة يصل إليها هـذا الجهاز فى مقاربة مجـال من المجـالات مفيدة فى مقاربة المجال الآخر بالضرورة، تماماً كما تفضى الممارسة المتكررة فى حقول متنوعة إلى شحذ أدوات إنتاج المعرفة المتحدة بتراث متحد فى كل الأحوال.

ولكن الأمر لا يقتصر على الوحدة المنهجية لحدث القراءة فحسب بل يمتد ليشمل وحدة المقروء فى الوقت نفسه. فالتراث ليس مجموعة من الجزر المعرفية المنفصلة، التى لا يلتقي فيها النقد الأدبى والفلسفة، أو الفلسفة والتفسير. إن الحال على الضد من ذلك تماماً، حين نتأمل الحضور التاريخى للتراث النقدى داخل التراث العام، أو حتى الحضور التاريخي لأى حقل آخر، داخل شبكة الحقول الأوسع التى يتكون منها التراث. صحيح أنها حقول مستقلة نسبياً، داخل مجالاتها التاريخية، ولكن نسبيتها قرينة حضورها العلائقى المشتبك بحضور غيرها، على نحو يغدو معه حضور التراث النقدى داخل التراث العام أشبه بحضور عروق الرخام التى تنسرب فى المسطح كله، فلا يمكن فصلها عنه أو انتزاعها منه إلا بتحطيم اللوح أو تشويه هذه العروق. والتراث النقدى لا ينفصل ــ رغم استقلاله النسبى، أو بسبب استقلاله النسبى ــ عن غيره من الحقول المعرفية من ناحية، وعن التيارات الفكرية الكبرى التى يدور فى فلكها هو وغيره من الحقول المعرفية من ناحية ثانية.

فى الأولى، هناك الأبعاد العلائقية التى يشتبك فيها النقد الأدبى القديم

مع الحقول المعرفية المتعددة التى يتأثر بها وتتأثر به، والتى تجعل من بعض «مفاتيح العلوم» فى التراث العام مفاتيح للتراث النقدى الخاص، على نحو تغدو معه أية محاولة من محاولات «إحصاء العلوم» ناقصة ما لم نضع فى الاعتبار هذا التفاعل الذى يتحول إلى تداخل فى غير حالة. ومن يستطيع أن يفصل النقد الأدبى - فى تراثنا - عن «علوم الأوائل» خاصة الفلسفة ابتداء من المنطق ومروراً بالسياسة المدنية والأخلاق وانتهاء بما بعد الطبيعة، أو يفصل هذا النقد عن العلوم العربية الخالصة فى المجالات اللغوية التى تتضمن النحو والدلالة والعروض، أو يفصل هذا النقد نفسه عن علم الكلام أو العلوم الدينية، حيث تفسير القرآن وشروح الأحاديث والمقدمات الأصولية للفقه. وهناك فضلاً عما لم أذكره من علوم الرواية والدراية ما يرد من نقد أدبى، أو يدخل ضمن تصنيفه، فى الآداب الشعبية أو الرسمية، أو فى التأصيل النظرى للفنون الموازية، حيث علاقة الأدب بالموسيقى والغناء (السماع) والنسج والرسم والعمارة. أضف إلى ذلك التفاعل بين النقد الأدبى القديم والتيارات الفكرية الكبرى التى تفاعلت وتحاورت، تضاربت وتصارعت، انتصرت وانهزمت، عبر الحقب التاريخية للتراث، فى أنساق معرفية أساسية ترتبط بالنقل والعقل والحدس والتجريب، من حيث هي أدوات للمعرفة وعلامات على توجهاتها فى الوقت نفسه. وبقدر ما كان التراث النقدى مشتبكاً مع هذه التيارات كان منغمساً فى صراعها، بل كان أداة من أدواته فى غير حالة . ومن ذا الذي يستطيع أن يفصل نصوص الجاحظ والرمانى والقاضى عبد الجبار والزمخشرى عن سياقها الاعتزالى، أو يفصل نصوص قدامة وحازم عن الفلاسفة، داخل السياق العام للعقل، أو يفصل التضاد بين ابن قتيبة والجاحظ عن التضاد بين النقل والعقل، حيث

لا يقتصر الأمر على اندماج النص فى نسق فكرى أوسع، بل يمتد ليشمل علاقات التشابه والتضاد التى تصل هذا النسق بغيره من الأنساق.

هذا الحضور المتشابك للنقد الأدبى فى التراث، يجعل إشكال قراءته خاصاً وعاماً فى الوقت نفسه، فاستقلاله النسبى يفرض التركيز عليه فى ذاته، من حيث علائقيته الخاصة التى يتميز بها حقله عن غيره من الحقول. وفى الوقت نفسه، فإن أبعاده العلائقية المتشابكة التى تؤكد نسبية استقلاله تفرض التركيز عليه، من حيث علاقته بغيره من الحقول المعرفية والتيارات الفكرية التى ينسرب إليها وتتضمنه على السواء.

هذا الوضع العلائقى لا يتميز به النقد الأدبى وحده، بل تشترك فيه كل الحقول المعرفية للتراث، على نحو يؤكد الوحدة المنهجية للقراءة تأكيده الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء، حيث لا تنفصل ضرورة النظر إلى النصوص المقروءة داخل علاقاتها المتكاملة عن ضرورة النظر إلى التراث كله، من حيث هو بناء لا يقبل التجزؤ، للكل فيه الأولوية على الأجزاء، ولا معنى للأجزاء فيه بعيداً عن العلاقات الكلية للبناء.

ومادامت الوحدة المنهجية للقراءة لا تنفصل عن الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء، فإن العلاقة بين أنماط قراءات التراث العام لابد أن تكون علاقة متبادلة، من منظور حقوله المعرفية المتباينة، ومن حيث منتجات المعرفة الجديدة التى تصنعها القراءة فى كل حقل على حدة. وبقدر ما تفيد قراءة التراث النقدى من قراءة التراث الفلسفى فى هذا المجال، فإن قراءة التراث الفلسفى تظل ناقصة ما لم تتكامل مع قراءة التراث النقدى من ناحية، وتدرك حضور هذا التراث المنسرب فى موضوعها من ناحية أخرى.

وللأسف، فإن قراءة التراث العام والخاص ظلت ــ ولاتزال فى الأغلب ــ تعانى من غياب هذا «المبدأ» الأساسى فى تناول الحقول المعرفية للتراث، حيث يؤدى عزل الحقل إلى نظرة جزئية تعكر سلامة رؤية الحقل نفسه، وتحرم القراءة من زاوية كبرى تتسع معها حدقتا العينين فى الرؤية، وتقطع ما بين القراءة ومجالات مرجعية مغايرة ، يمكن أن تساعد فى اختبار سلامة التفسير والتحقق من معقوليته فى آن.

ومن المفيد ــ والأمر كذلك ــ أن نضع قراءة التراث في علاقة مع بقية قراءات حقول التراث الأخرى، لكى نتعمق فهم الوحدة المنهجية للقراءة والوحدة العلائقية للموضوع المقروء معاً، ونرصد ما يترتب على هاتين الوحدتين المتكاملتين من نتائج إيجابية لا يتوقف تأثيرها على حدود التراث النقدى فى حقله الخاص وحده، بل يتعداه إلى كل الحقول، حيث ينسرب الحضور الكلى لإشكالية التراث فى حياتنا المعاصرة.

- ٤ -

من المؤكد أن القراءات التى قدمها المعاصرون من أمثال زكى نجيب محمود وطيب تيزينى وأدونيس وحسين مروة ومحمد عابد الجابرى وحسن حنفى ومحمد أركون وفهمى جدعان، وغيرهم من قراء التراث الفكرى، كلها إنجازات دالة من حيث مدلولها الذى يتصل بها أحاول تأكيده، وهو وحدة قراءة التراث، من حيث هى فعل متحد فى أصوله المعرفية وإجراءاته المنهجية، فى كل مرة يتشكل فيها حدث من أحداث القراءة، فى كل حقل من الحقول التراثية.

ومن الممكن تصنيف القراءات السابقة فى اتجاهات ثلاثة أولية[٤٢]، من

منظور الغاية التي تحرك الأسئلة الأساسية المتضمنة والكيفية التي تتم بها الإجابة عنها:

هناك ــ أولاً ــ القراءة «الإنتقائية» (زكي نجيب محمود، فهمي جدعان) التى تحاول التوفيق بين «الأصالة» و «المعاصرة»، الماضى والحاضر، لكى «تجتمع ثقافتنا الموروثة مع ثقافة العصر الذى نحياه[٤٣]» حيث يلتزم «تجديد الفكر العربى» الكشف عن «المعقول واللامعقول» فى التراث، وما يتبع ذلك من نفى العناصرالسالبة التي لم تعد صالحة للعصر، مقابل الإبقاء على العناصر الموجبة التي يمكن أن نحتكم إليها فى حل مشكلاتنا المعاصرة. وذلك من منظور يقوم على التسليم بأن التراث «عمل إنسانى خالص، أو حالة للإنسان بطبعه .. من حيث هو إنسان، عالم، صانع، فاعل[٤٤]»، وأنه لا يتبقى لنا من هذا التراث إلا بعضه، أما بعضه الأخر «فليس عليّ إلا أن أعلقه أو أن أضعه بين قوسين ناظراً إليه نظرتى إلى أى عنصر أو حدث تاريخى انقضى أو كف عن الوجود الفعلى»[٤٥].

وهناك ــ ثانياً ــ القراءة «التثويرية» التى تهدف إلي تقديم «مشروع رؤية جديدة»، ننتقل بها «من التراث إلى الثورة» (طيب تيزينى) أو «من العقيدة الى الثورة» (حسن حنفى) أو من «الثابت» الاتباعى إلى «المتحول» الإبداعى (أدونيس) أو من «الضرورة» إلى «الحرية» (حسين مروة)، وذلك عن «طريق إعادة بناء التراث لإعطاء العصر دفعة جديدة نحو التقدم[٤٦]»، لا بهدف فهم العصر «بل تغييره وتطويره والسيطرة عليه[٤٧]». وتلك قراءة «مشتقة من اعتبارات الحاضر»، ومن نتاجه «لا من نتاج الماضى الذى هو زمن التراث[٤٨]».

وهناك ــ ثالثاً ــ القراءة «التنويرية» التى تسعى ــ ابتداء ــ إلى الكشف

عن «تكوين العقل العربى» (محمد عابد الجابرى) أوالكشف عن المستويات «الخطابية» السائدة فى «الفكر العربى» بأبعاده العربية الإسلامية (محمد أركون). وإذا كان الكشف عن تكوين العقل العربى يعنى اكتشاف الأنظمة المعرفية الأساسية التى تنبنى بها «بنية هذا العقل، من حيث ما تنطوى عليه هذه البنية من أنظمة معرفية، أو أنساق المفاهيم والمبادىء والإجراءات التى تعطى لمعرفة هذا العقل بنيته اللاشعورية(٤٩)»، فإن تحديد هذه البنية يتم على أساس من زمنها الثقافى الذى لا يخضع لمقاييس الوقت أو التوقيت الطبيعى والسياسى الاجتماعى بل للمقاييس الخاصة المقترنة بإشكاليات(٥٠) هذا العقل وآليات إنتاجه للمعرفة.

وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه القراءات ــ بعضها أو كلها ــ فى أهدافها وآلياتها، أوحتى فى كيفية تصنيفها، فإن تعددها وكثرتها اللافتة ــ حين نضم إليها غيرها ــ من ناحية، وما تتضمنه كثرتها من وحدة إشكالية ملحة، هى إشكالية التراث من ناحية ثانية، وأخيراً ما تقوم عليه هذه القراءات من أصول معرفية، متشابهة أو متضادة، متقاربة أو متباعدة، متوازية أو متقاطعة، كلها دوال تفضى مدلولاتها إلى دلالات كاشفة، لها أهمية خاصة فى السياق المرتبط بقراءة تراثنا النقدى.

ويتصل أول هذه الدلالات بأن أية قراءة للتراث (أدبى، نقدى، فكرى.. الخ) تتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وفى لحظة تاريخية بعينها، وأن هذه القراءة (أو القراءات) جانب من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ومن ثَمّ الحياة الاجتماعية ككل. وذلك ماتعنيه الإشارة إلى أن إنتاج معرفة جديدة بالتراث المقروء إنما هو حدث يتم بأدوات المعرفة المتاحة فى العصر القارىء وأساليبها وعلاقات إنتاجها التى تتحدد بها المعرفة الشاملة للعصر القارىء

من ناحية، ويتحدد تعرفه غيره من ناحية ثانية، فى عملية إنتاج، منسوبة ــ فى أدواتها وعلاقاتها ودوافعها ــ إلى العصر القارىء وليس التراث المقروء، فالتراث لا يقرأ نفسه بنفسه أو بأدواته المعرفية، فذلك أشبه ــ فى استحالته ــ بتشبيه الشىء بنفسه ــ كما يقول البلاغيون القدماء.

وبقدر ما تشكل كل قراءة جديدة للتراث إنتاجاً لمعرفة جديدة، فإنها تشكل جانباً من الحياة الفكرية للمجتمع القارىء ، من حيث علاقات انتاج المعرفة وأدواتها. ومن ثَمّ تشكل جانباً من الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع، خصوصاً فيما تنطوى عليه كل قراءة من أمل ضمنى، أو رغبة (معلنة أو مكتوبة) فى تغيير هذه الحياة، بما تحققه هذه القراءات (أو تحلم أن تحققه) من تقدم، يتناسب وأهميتها وفاعلية الغاية التى تحرك السؤال المضمن: لماذا نقرأ التراث؟

وتقودنا هذه الدلالة إلى دلالة ثانية، تقترن بالرغبة (المعلنة / المكبوتة) التى تشكل دافعية القراءة، فى إلحاحها وتواليها وكثرتها وتنوعها وتصارعها، الرغبة التي تجعل من كل قراءة من هذه القراءات تعبيراً عن أزمة وإحساساً بها وصياغة لها أو حلاً مضمناً لإشكالها.

ومن منظور هذه الدلالة، فإن المرء لا يمكن أن يتجاهل التلاحق المتصاعد لهذه القراءات بعد العام السابع والستين، وما يدل عليه هذا التلاحق الملحاح من وعى متوتر بأزمة جذرية، قاهرة، تقترن بالشك فى كل شىء، وتدفع إلى اعادة طرح الأسئلة على كل شىء، وتلح على ضرورة اكتشاف ــ أو إعادة قراءة ــ «الأنا» فى علاقاتها بالمستويات المتعددة المركبة لثلاثية: الحاضر، الماضى، الآخر. ومن ثَمّ اكتشاف ــ أو إعادة قراءة ــ كل واحد من أطراف هذه الثلاثية (بمستوياته المتعددة) فى علاقاته بغيره (بمستويات المقابلة) بحثاً عن المستقبل. وذلك وعى ينسرب فيه الشعور

بالدونية الذى يبعثه إدراك التخلف فى حضرة «الآخر» (الغرب الرأسمالى والاشتراكى على السواء) والتبعية له. وفى الوقت نفسه الرغبة الدفينة (المكبوتة / المقموعة) فى الاستقلال عنه والتميز إزاءه. ويتقابل مع هذا الشعور ــ فى الوعى نفسه ــ التضاد العاطفى الذى يربطنا بماضينا، وتراثنا، من حيث هو مصدر قوتنا، أصالتنا، هويتنا التي يعرفنا بها أصحابنا وأعداؤنا ونعرف بها أنفسنا، وفى الوقت نفسه، سر ضعفنا، تبعيتنا، عقالنا الذى يعرقلنا بدل أن يكون قوة دافعة لنا. وذلك تضاد عاطفى تنعكس عليه علاقتنا بالآخر بقدر ما ينعكس هو عليها. وفى الوقت نفسه، ينعكس كلاهما على علاقتنا بالواقع، الحاضر الذى نعيشه، والذى ينسرب فيه الوجود المتصارع للأنا والآخر، والذى يدفعنا إلى الوعى المتوتر بهما وبه فى آن.

بعبارة أخرى، إن إلحاح قراءات التراث (ومن ثَمَّ توترها المتصاعد فى التأويل والتوظيف، وتصارع كل قراءة مع غيرها) ينطوى على الوعى بالتراث من حيث هو «إشكالية»، قائمة فى جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها من ناحية، وجدلها مع الآخر الذى يتدخل فى نظرتها إلى حاضرها وماضيها ومستقبلها من ناحية ثانية. وتلك إشكالية تزيد من حدتها وتوترها «الدافعية» التى تتحرك وراء الوعى بها من حيث هى إشكالية، والتى تنطلق من الشعور بتخلف الحاضر، وانكسار اليقين العام، وتخلخل المشروع أو المشاريع الفكرية السائدة، والرغبة المبطنة (المكبوحة، المقموعة) فى الانتقال من مبدأ الضرورة إلى مبدأ الحرية، ومن واقع منهزم إلى واقع منتصر، وما يوازى ذلك ــ أو يترتب عليه ــ من تحرك «الذات القومية» من آلية الدفاع إلى آلية التعرف والاكتشاف التى هى آلية «إعادة القراءة» وعلتها الأولى فى الوقت نفسه[٥١].

وبقدر ما تلتقى قراءة التراث النقدى الخاص مع قراءة التراث العام في

«الدافعية» فإنها تلتقى معهما فى «الإشكال» المعرفى، الفكرى، الذى لايقتصر على النقد الأدبى بل ينسرب إلى بقية عائلة «العلوم الانسانية» (التاريخ والاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الإنسان من ناحية، والفلسفة والبلاغة وعلم الجمال من ناحية ثانية) والذى يدفع الذات إلى أن ترتد إلى نفسها، أو تنعكس على نفسها، لتعيد قراءة (أو تعرف) وضعها المعرفى (الأبستمولوجى) فى علاقاتها بموضوعها (بكل المعانى المتعددة التى يمكن أن ينطوى عليها «الموضوع») وما يحول بينها وبين السيطرة عليه أو تملكه، إدراكاً وتوظيفاً وإبداعاً، فى عملية مركبة، تتضمن حركتها الدالة مدلولين، يتصل أولهما بتأكيد نسبية الفعل بعد تخلخل أوهام اليقين الكلى الشامل، وتوالى سقوطها المتكرر منذ العام السابع والستين، ويتصل ثانيهما باسترجاع بعض ما سلب من قدرة الذات على حرية الفعل واختياره، بعد تقلص هيبة ما كان يسجن هذه الذات ويحد من قدرتها على الفعل وحرية اختياره أو مباشرته. وهما مدلولان يسقط كل منهما نفسه على الآخر إسقاطاً تبادلياً، يوقع نسبية الفعل على حرية القارىء، ويوقع حرية القارىء على نسبية الفعل، فى القراءة التى صارت تأويلاً وتفسيراً، اكتشافاً وتعرفاً ، إنتاجاً لمعرفة جديدة بالمقروء والقارىء معاً.

والنتيجة الملازمة لذلك أن قراءة التراث (العام أوالخاص) حدث معرفى نسبى، نسبيته قرينة تاريخيته، وتاريخيته قرينة شروط إنتاج معرفته في العصر القارىء . ولا مجال ـ والأمر كذلك ـ للحديث عن حياد موهوم أو انفصال زائف بين الذات والموضوع، فعندما يكون القارىء بعض المقروء، والموضوع بعض أزمة الذات، فإن القراءة لن تكون بريئة أو محايدة بحال، وقصارى ما نطلبه، وما نستطيع تحقيقه فى الوقت نفسه، هو السعى وراء «موضوعية»، يوازى فيها الحضور النصى للمقروء الحضور المتناص للقارىء (على نحو ما سيتضح تفصيلاً فى فقرة لا حقة). أما البراءة أو الحياد أو الانفصال عن

الموضوع، فهى أوهام يدحضها الواقع التجريبى لكل من أشرت اليهم من مجموعات القارئين، وينفيها ما يؤكدونه جميعاً ـ ضمناً وصراحة ـ من أهمية القارىء، فى القراءة، بوصفه فاعلاً للحدث، ومسهماً فى تحديد موضوعه.

ولا ينطبق هذا التأكيد علي قراءة التراث القومى فحسب بل يتجاوزه إلى قراءة التراث العالمى كله، بالمعنى الذى لايختلف معه مايفتتح به فؤاد زكريا ـ مثلا ـ قراءته للتراث الأفلاطونى (١٩٧٤) مؤكداً[٥٢]:

> أنا من المؤمنين بأنه لا مفر لنا، عند دراسة مفكر مثل أفلاطون، من أن نتذكر، ونحن نبحثه، أننا نعيش فى القرن العشرين، ونضع نصب أعيننا مختلف مواقف الإنسان المعاصر ونسترشد بها فى محاولة تفسيرنا لموقف الإنسان اليونانى في ذلك العصر.. فنحن جميعاً نخرج بالنصوص القديمة عن أصولها، ونحن جميعاً نعيد تفسيرها فى ضوء العصر الذى نحيا فيه، أو على الأصح نفسر أنفسنا من خلالها.

عن المغزى الذى يؤكده محمد عابد الجابرى في قراءاته «الخطاب العربى المعاصر» (١٩٨٢) بقوله جازماً[٥٣]:

> لاندعى أننا نقوم بعمل برىء ، أى بقراءة لاتسهم فى إنتاج المقروء، فمثل هذه القراءة لاوجود لها، وإذا وجدت فهى النص ذاته بدون قراءة، بل إننا على العكس من ذلك نحاول أن نسهم بوعى وتصميم فى إنتاج مقروئنا.

وفى ذلك مايوضح دلالة أخرى تؤكد أن الخلاف بين أنماط القراءة، أو مجموعات القارئين، ليس خلافاً مصدره الماضى وحده، أو التراث فى ذاته، وإنما هو خلاف مصدره ـ إلى جانب الماضى أو التراث ـ الحاضر القارىء، بشروطه الخاصة فى إنتاج المعرفة، وعلاقات أنساقها ومستويات خطابها، من حيث صراع هذه الأنساق أو مستويات هذا الخطاب، إذا استخدمنا مصطلح الجابرى، أو ما يؤكده من أن «الخطاب العربى المعاصر» سجال

مستمر بين اتجاهات متضاربة، تختلف فى «النموذج الأيديولوجى» الذى تستند إليه أو تستوجبه.

ولا تعارض بين اتصاف قراءة التراث بأنها قراءة غير بريئة وحرص كل قراءة على أن تكون موضوعية فى الوقت نفسه، ليس فقط لأن(٥٤):

> الظاهرة التي نشير إليها ههنا سابقة على الموضوعية و... متعلقة بطبيعة عقلنا ذاته التي تقضى عليه بأن يتمثل القديم ويهضمه ويحيله إلى عصارة يمكن أن تندمج فى كيانه وتساعد على نموه.

وإنما لأن كل قراءة للتراث (ما ظلت قراءة) لابد أن يتضمن ناتجها بعدين يحددان ــ معاً ــ قيمتها التأويلية: بعد يجعل دلالة المقروء دالة فى السياق (الفكرى الاجتماعى السياسى الأدبى) الذى أنتج هذا المقروء، ومتسقة مع أنساقه المعرفية المستقلة، غير متناقضة مع علاقاتها وشروطها. وبعد ثان يجعل من دلالة هذا المقروء ــ فى الوقت نفسه ـ دالة في سياقنا (الفكرى الاجتماعى السياسى الأدبى) وناتجة عن شروط إنتاج المعرفة فيه.

ذلك ما أكده، ضمناً وصراحة، وعلى سبيل التمثيل فحسب، طيب تيزينى في كتابه «من التراث إلى الثورة» (١٩٧٦) خصوصاً حين يرفض ــ فى مفتتح كتابه ــ «النزعات اللاتاريخية اللاتراثية» ــ مؤكداً(٥٥):

> أننا فى الحين الذى نرى فيه أن التراث العربى ينبغى أن يبحث فى ضوء منهجية تراثية ناجعة علمياً وذات أفق اجتماعى تقدمى فى الحدود القصوى من العصر الراهن ، فإننا نلح من طرف آخر إلحاحاً مبدئياً مشدداً على أن هذه المنهجية لايسعها ، إذا توخت المحافظة على علميتها وتقدمها ؛ إلا أن تأخذ بعين الاعتبار العميق الحركة الذاتية الداخلية للتراث فى سياقها التراثى الحقيقى ، بعيداً عن مواقف القسر والإعتساد والإقحام .

وكذلك يفعل حسين مروة، فى قراءته «النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية» (١٩٧٨) حين يؤكد أن قراءته للتراث[٥٦]:

> تعتمد على موضوعتين: الأولى، كون معرفتنا بالتراث نتاج علم وأيديولوجية معاصرين، الثانية، كون هذه المعرفة رغم انطلاقها من منطق الحاضر، علمياً وأيديولوجياً، لاتستوعب التراث إلا فى ضوء تاريخيته، أى فى ضوء حركته ضمن الزمن التاريخى الذى ينتمى إليه.

ويأخذ الجابرى الموقف نفسه فى «نحن والتراث» (٨٠-١٩٨٢) مطوراً له فى ضوء منهج مغاير، مؤكداً أن قراءته معاصرة بمعنيين[٥٧]:

> فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصراً لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوجى ومن هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص. ومن جهة أخرى تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصراً لنا ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن. إن اضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارىء معناه نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارىء، الشيء الذى قد يسمح بتوظيفه من طرف هذا الأخير في إغناء ذاته أو حتى فى إعادة بنائها. وجعل المقروء معاصراً لنفسه معناه فصله عنا. وجعله معاصراً لنا معناه وصله بنا.

ولكن النصوص الثلاثة السابقة تتضمن دلالتها المتكررة ـــ لو أنعمنا النظر في أساسها ـــ ثنائية حادة، يتوازى فيها بعدان لافتان، لابد من فحص العلاقة بينهما من حيث هما ثنائية فاعلة في الأنماط المطروحة، السائدة، من القراءة على مستوى المنهج والإجراء. هذه الثنائية ـــ في واقع الأمر ـــ إحدى أدوات معرفتنا بالتراث، بل لعلها أهم أداة من أدوات هذه المعرفة. والتسليم

غير النقدي بها كالتصديق الساذج بسلامتها. كلاهما يؤدي إلى تثبيت حدث القراءة، من حيث حدوده وإمكاناته، ويفضى إلى عدم تطوير آفاقه.

إن النصوص السابقة ـ من حيث هي تمثيل لغيرها ـ تؤكد أن «الموضوعية» في القراءة رهينة حضور عنصرين متقابلين دائماً، «منهجية.. العصر الراهن» مقابل «الحركة الذاتية الداخلية» للتراث (عند طيب تيزينى)، أو «الأيديولوجية المعاصرة» مقابل «الزمن التاريخى» للتراث (عند مروة)، أو «الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوجي» للتراث فى «محيطه الخاص» مقابل «مجال اهتمام القارىء» المعاصر أو هموم «الفهم والمعقولية المعاصرة» (عند الجابرى). قد تكون العلاقة بين هذين العنصرين المتقابلين غير محددة فى النصوص الثلاثة السابقة، صراحة، غير أنها محددة ـ ضمناً ـ بأنها علاقة بين عنصرين فاعلين على المستوى الوجودي (الأنطولوجي) والمعرفي (الإبستمولوجي) على السواء. ولكن هذا التحديد الضمني لا يكفي وحده، فعدم اكتماله يمكن أن يوقع في مزالق ثنائية آلية، تنجذب معها القراءة إلى أحد قطبى الثنائية على نحو عشوائي أو غير واع. إن مجرد الاكتفاء بتأكيد فاعلية كل من عنصري «أ» و «ب» على حدة لايحقق كبير فائدة ما لم نحدد طبيعة العلاقة التي تصل فاعلية هذين العنصرين من ناحية، وما يقع في مجالها من تداخل حتمي من ناحية ثانية، فمن المؤكد أن لكل من هذين العنصرين دائرته التي تتداخل مع دائرة العنصر المقابل في مستوى أو أكثر، والتي تجعل من حال وجود أحدهما ـ على المستوى المعرفي والوجودي على السواء ـ فاعلاً في وجود الآخر بأكثر من مغزى.

ومعنى ذلك ـ بعبارة شارحة ـ أن العلاقة بين العنصر «أ» في النصوص السابقة (منهجية العصرالراهن / الأيديولوجية المعاصرة / مجال اهتمام

الفهم والمعقولية المعاصرة) والعنصر «ب» (الحركة الذاتية الداخلية / الزمن التاريخي / الإشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الأيديولوجي للتراث) ليست علاقة بين طرفين متقابلين، لكل منهما فاعليته المستقلة عن الآخر، كأنهما راقصان تتقابل حركاتهما وخطواتهما على بعد، دون تداخل في الخطو أو تعاظل في الحركة، وانما هي علاقة بين طرفين يقع بين مجالهما الحركي تداخل على أكثر من مستوى، فهي علاقة تبادلية ـ بمعنى من المعاني ـ في المستوى المعرفي والوجودي على السواء.

واذا توقفنا عند نص الجابرى ، تخصيصاً، لدلالته اللافتة، قلنا إن «المقروء» لا يمكن أن يكون معاصراً لنفسه على صعيد «الاشكالية والمحتوى المعرفي والمضمون الايديولوجي» بعيداً عن «القارىء»، فالقارىء ـ في حدث القراءة ـ له اسهامه في تحديد هذه «الإشكالية» وتكييف محتواها المعرفي وتأسيس مضمونها الايديولوجي. وفي الوقت نفسه، فإن مجال اهتمام القارىء ليس مجالاً مستقلاً، منفصلاً، عن المقروء، فهذا «المقروء» يسهم ـ بمستويات متعددة، وتجليات مباشرة وغير مباشرة ـ في «إضفاء المعقولية» على عالم القارىء، لا لمجرد «نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارىء»، وإنما لأن المقروء منسرب في عالم القارىء، وحاضر فيه على مستوى مكونات الوعي، من حيث هو طرف فى صنع الإشكالية الخاصة بهذا القارىء، سواء في محتواها المعرفى أو مضمونها الأيديولوجي. فنحن نتكلم عن قارىء تراثه بعض إشكاليته، ونموذجه الأيديولوجي الحاضر، والخاص، مهما تنوع، غير مستقل عن تراثه.

ولعل أحد جوانب الخصوصية في ثقافتنا العربية المعاصرة ـ من حيث علاقتها بالتراث على الأقل ـ يتمثل، تحديداً في هذه الصيغة التي تجعل

المقروء بعض القارىء، والموضوع بعض الذات. فنحن لسنا الأمة الوحيدة التي لها تراث طويل، عريق، فهناك الصين واليابان والهند، وغيرها من الأمم التي لتراثها محور ديني مثل تراثنا، ولكن لعلنا الأمة الوحيدة التي تلتبس علاقتها بتراثها التباس التضاد العاطفي الذي يجعل الفرد مُهَوَّساً بحب الشيء وكرهه في آن. وذلك وضع يفرض خصوصيته في التكييف المعرفي لحدث القراءة، أو التوصيف الأصولي لإنتاج معرفة جديدة بتراثنا نحن وليس تراث غيرنا. ولا يكفي لمواجهة هذه الخصوصية أن نتحدث عن انفصال يقابل اتصالاً، أو نتحدث عن جعل المقروء معاصراً لنفسه بفصله عنا ، ومعاصراً لنا بوصله بنا ، فالمقروء ليس زهر نرد ننقله مابين لاعبين متقابلين، وإنما هو ماضينا الذي هو بعض حاضرنا.

قد يكون مايحاول الجابري أن يقوله ــ ولم يقله صراحةً ــ هو أن «المقروء» منفصل عن «القارىء» على المستوى الوجودي (الأنطولوجي) ومتصل به على المستوى المعرفي (الابستمولوجي)، وإن الانفصال الوجودي قرين معاصرة المقروء لنفسه، والاتصال المعرفي قرين معاصرة المقروء لقارئه وتأويله به. ولكن هذه الثنائية المتقابلة ــ إذا صح تأويلي للجابري، أو قراءتي له ــ قريبة الشبه ــ من حيث المزالق ــ بثنائية أخرى، شائعة عند بعض دارسي الهرمنيوطيقا(٥٨)، حيث يتم التمييز بين «المعنى» Meaning من حيث هو بعد تاريخي خاص بالمقروء، واقع في محيطه الخاص، وقرين «المقصد» Intention الثابت لمؤلف هو مرسل رسالة، وذلك مقابل «الدلالة» Significance من حيث هي بعد خاص بالقارىء نفسه، ونتاج لكيفية استقباله لمعنى هذا المقروء، وإعادة إنتاجه إياه، أو توظيفه له، في مجال اهتمام القارىء، حيث يتحقق مغزى ما أشار إليه الجابرى من أن «إضفاء

المعقولية» على المقروء معناه «نقل المقروء إلي مجال اهتمام القارىء» ومن ثَمَّ توظيفه من طرف هذا الأخير «في إغناء ذاته أو حتى في إعادة بنائها».

هذه الثنائية الأخيرة يلزم عنها ــ لتوضيح مزالقها توضيحاً عملياً ــ ضرورة افتراض «معنى» ثابت، واحد، منفصل، تتضمنه «نظرية النظم» ــ مثلاً ــ في كتاب «دلائل الاعجاز». هذا المعنى اكتمل في القرن الخامس للهجرة، حسب «مقصد» صاحبه، المؤلف، الأشعري، المهتم بإعجاز القرآن، من حيث دلائل هذا الاعجاز أو أسرار بلاغته، والذي يرسل ــ خلال كتابه ــ الرسالة نفسها، الثابتة، المتكررة، التي لا تتبدل أو تتحول أو تتغير إلى الآن. وهناك ــ في المقابل ــ «دلالة» هذا المعنى أو «دلالاته» أو حتى «دلائله» من حيث هي نتاج القراء اللاحقين، الرازي أو السكاكي أو يحيى بن حمزة العلوي أو القزويني أو محمد عبده أو علي عبد الرازق أو محمد مندور أو شكري عياد أو كمال أبو ديب أو حمادي صمود. الخ، وهي «دلالات» تتقابل ومعناها تقابل الجمع المتغير والإفراد الثابت، أو تقابل التفسيرات المتعددة والمفسّر الواحد، أو المظاهر المتغيرة والحقيقة الثابتة، لو شئنا الإلماح إلي الثنائية الأفلاطونية التي تنطوي عليها هذه الثنائية، ففي كل الأحوال يظل المعنى مطلقاً، متعالياً، معزولاً حتى عن شروط صنعه، ناهيك عن شروط استقباله أو إعادة إنتاجه.

- ٥ -

والحق أن ثنائية القارىء / المقروء تظل آلية مالم نكشف عن المنطقة الغامضة التي يتداخل فيها حضور كليهما. ويبدو أن هذا الكشف لن يتضح إلا بالعودة الفاحصة إلي النموذج التصورى الذي يتضمن هذين العنصرين داخل حزمة من العلاقات التي تكشف عن تداخل مجالها المعرفي .

إن حدث القراءة ــ من حيث هو عمليةمعرفية / اتصالية ــ يتضمن عنصرين حقاً، هما: القارىء والمقروء. أما القارىء فهو "فاعل" له حضوره الممتد في شبكة معقدة من العلاقات القائمة فى تاريخ معين. إنه قارىء يقرأ «في التاريخ» وبالتاريخ، ومن أجل التاريخ(٥٩)» ــ إذا صح استخدام هذه العبارة المقتبسة. ولأنه كذلك، فهو يباشر قراءته وهو منطو سلفا على أنساق معرفية، قبلية، سابقة على حدث القراءة، تسهم فى تكييف فهمه لمعنى المقروء أو أدائه له. والمقروء ــ بدوره ــ له حضوره الممتد في شبكة مقابلة، وينتمى إلى نسق معرفي من أنساق تاريخ صنعه، ويشير إلى علاقته بهذا النسق كما يشير المدلول إلى داله.

هذه الأنساق المعرفية التي تتوسط ما بين القارىء والمقروء وتحيط بهما، هي العنصر الذي لا بد أن نلتفت إليه، من حيث ما يقوم به من دور حاسم، مزدوج، في حدث القراءة، فهو ــ من ناحية ــ يكشف عن الفاعلية المتبادلة لكل من القارىء والمقروء، ويكشف ـ من ناحية ثانيةـ عن القواعد الضمنية التي تتحكم في توجيه حدث القراءة.

إن لهذه الأنساق ـ أولاً ـ دوراً شبيهاً بالدور الذي يعزوه بياجيه Jean Piaget ـ إلى كل من عمليتي «المواءمة» Accommodation و «التمثل» As-similation في فعل الإدراك(٦٠)، خصوصاً حين يذهب بياجيه إلى أن النفس مزودة بمخططات Schemes خاصة، مبذولة لها قبل فعل الإدراك وأنها ــ أي النفس ــ عندما تواجه موقفاً من المواقف فإنها تستجيب إليه بتكييف مخططاتها السابقة مع الموضوعات الجديدة لهذا الموقف (وتلك هي المواءمة) في الوقت الذي تتكيف فيه الموضوعات الجديدة للموقف مع المخططات القديمة السابقة (وذلك هو التمثل)(٦١).

وفاعلية الأنساق شبيهة بالفاعلية المتبادلة للمواءمة والتكيف من زاوية العملية التي تتكيف فيها الأنساق (القبلية) السابقة للقارىء لتتلاءم مع الأنساق الموازية الخاصة بالمقروء، في الوقت الذي تتكيف فيه الأنساق الخاصة بالمقروء لتتمثل الأنساق الخاصة بالقارىء ، في فاعلية متبادلة يتعدل بها كلا الطرفين على السواء، وبكيفية يغدو معها المعنى الناتج عن حدث القراءة معنى مركباً ناتجاً عن تفاعل طرفين، وليس إسقاطاً من أحدهما على الآخر، أو استعادة من أحدهما للآخر.

ومن هذه الزاوية الخاصة بالمعنى، فإن التفاعل بين الطرفين تفاعل بين أبنية، أو منظومات من القواعد الضمنية التي تنطوي عليها كل من أنساق القارىء والمقروء، فهو تفاعل بين محركات قرائية أو موجهات أدائية، تحدد للقارىء مايمكن أن يقرأه في المقروء وتُوَجِّهَه إليه، في الوقت الذي تحدد مايمكن أن ينقرىء من المقروء وتدل عليه.

وإذا كان بعض المعاصرين يتحدث مجازاً ــ استناداً إلى تشومسكي Noam chomsky ــ عن القدرة الأدبية، من حيث هى نسق كامن من القواعد أو المعايير التي تتحكم في ممارسة قراءة الأدب وتوجه سلوكها[٦٢]، فإننا يمكن أن نتحدث ــ بالمجاز نفسه ــ عن قدرة مزدوجة، للأنساق التي يندرج فيها كل من القارىء والمقروء، حيث تغدو قدرة القارىء قرينة النسق المعرفى الذى يتحول إلى برنامج اتصالى فى حدث القراءة ، يمارس القارىء بهديه القراءة إرسالاً واستقبالاً، على نحو يجعل الخلافات الأدائية، في قراءة هذا القارىءنفسه أو غيره، محصورة في إطار عدد من الاحتمالات الممكنة التي لا يمكن تجاوزها إلا بتجاوز الحدود القصوى للقدرة القرائية للنسق

المعرفي نفسه. أما القدرة الثانية، قدرة المقروء، فهي برنامج مقابل، يتحكم في ـ بقدر ما يتضمن ـ الحدود القصوى لإمكانات استجابة المقروء إلى «الانقراء» إرسالاً واستقبالاً على السواء، من حيث ما يمكن وما لا يمكن أن يرسله المقروء من إشارات دالة تلفت الانتباه إلى ذاتها أكثر من سواها، ومن حيث مايمكن ـ ومالا يمكن ـ أن يستقبله المقروء من إشارات دالة ترد إليه من النسق المعرفي الخاص بالقارىء.

وليس من الضروري ـ أو اللازم ـ أن يكون المعنى الناتج عن الفاعلية المتبادلة لهذه القدرة المزدوجة (أو القدرتين) هو هو في كل قراءة، لأن العلاقات بين العناصر التي ينبني بها الحدث ليست علاقات ثابتة جامدة، وإنما هي علاقات متغيرة، محكومة بتغير الوظائف من ناحية، وتبدل أنساق القارىء / المقروء من ناحية ثانية، فذلك هو البعد الذي ينسرب منه التاريخ إلى حدث القراءة، وتدلف منه الأيديولوجيا الشخصية للقارىء (ولماذا لا نضيف: وبصماته الفردية؟) لتكون فاعلاً من الفواعل المتضمنة في نسقه الخاص.

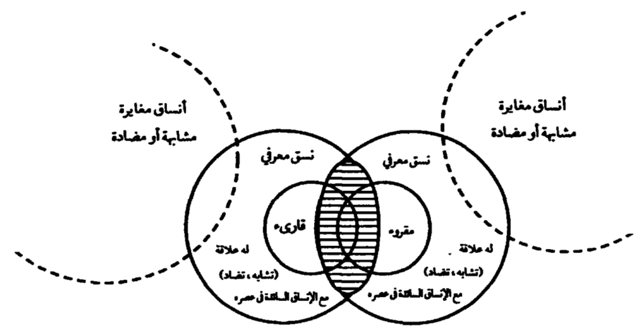
ومن المهم أن نلاحظ أن العلاقة المتفاعلة بين أنساق القارىء/ المقروء ليست علاقة بين طرفين متضادين معرفياً أو متدابرين زمنياً بالضرورة، فالتضاد لا علاقة له بآلية التفاعل، والزمن المجرد وعاء محايد، فضلا عن أن الأنساق المعرفية لكل من القارىء والمقروء يمكن أن تتجاور أو تتقابل أو تتشابه أو تتضاد أو تتماثل، على المستوى الآني للزمن التاريخي الواحد، أو على المستوى المتعاقب لأزمان تاريخية مختلفة. وذلك من الزاوية التي عطفت حازما القرطاجني (القرن السابع الهجري) على كتابات ابن سينا (القرن الخامس الهجري) وقاربت ما بينه ومنطوقها في نسق معرفي متحد، قطبه

العقل ومداره البرهان، وباعدت ما بين ابن الأثير (في القرن نفسه) وكتابات الفيلسوف نفسه تباعد «النقل» عن «العقل». وشبيه بذلك ما عطف قراءات طه ابراهيم ومحمد مندور وعبد القادر القط وشوقي ضيف على «الموازنة» للآمدي، وباعد ما بين هذه «الموازنة» نفسها وشكري عياد وإحسان عباس وكاتب هذه السطور، فى الوقت الذي قارب ما بينهم جميعاً ونقيض «الموازنة» ـ «منهاج البلغاء» ـ في منطقة تتجاور فيها الأنساق المعرفية «النقلية» و«الفردية» تجاور الذوق اللامعلل والنزعة الفردية في الفكر، في الحالة الأولى، وتجاور العقلانية الصارمة في الفهم والتفسير مع تجاوز النزعة الفردية في الحالة الثانية.

ولكن أياً كانت العلاقة بين الأنساق المعرفية، في حدث القراءة، من منظور القارىء أو المقروء، فإن هذه العلاقة تظل ـ دائماً ـ علاقة تجاوب وتفاعل. هذا التفاعل والتجاوب في ذاته يعني أن هناك داخل حدث القراءة، دوماً، ما يصله بخارجه، وأن هذا الحدث ليس بنية منعزلة، مغلقة، مكتفية بنفسها، وإنما هو بنية مفتوحة، عناصرها الداخلية ممتدة إلى خارجها، حيث الأنساق المعرفية الأوسع التي يتحرك فيها المقروء، أو نص عبد القاهر «الأشعري» ـ إذا لجأنا إلى مثال «نظرية النظم» ـ مرتبطاً بإشكالية العقل والنقل من ناحية، وثلاثية القول والقائل والمقول (له أو فيه أوعنه) من ناحية ثانية، على مستويات المعرفة الدينية الاجتماعية السياسية الأدبية والبلاغية من ناحية ثالثة. وذلك فى مقابل أنساق أوسع، مغايرة، يتحرك منها وبها القارىء المعاصر، سواء كان هذا القارىء محمد مندور بليبراليته الديمقراطية وتعبيريته النقدية، أو غيره من النقاد على اختلاف مشاربهم.

قد نعرّف هذه الأنساق المعرفية بوصفها أنظمة كبرى، هي «أبنية لاشعورية للثقافة» (كما يفعل الجابري)[٦٣]، أو «تجاربها المضمنة» (كما يفعل رولان بارت Rolan Barthes وفوكو Michel Foucault قبله)، أو «تنظيمات متراتبة كامنة لمجموعات أنظمة الثقافة» (كما يفعل جريماس Greimas)[٦٤]. ولكني أوثر أن أفهم هذه الأنساق بوصفها «رؤى» للعالم، بمعنى أن كل نسق هو «رؤية» للعالم، أي مجموعة مترابطة من أبنية المقولات التي تحكم الوعي الجماعي للمجموعات القارئة المستقبلة للنص، والوعي الجماعي للمجموعات المنتجة له، والتي تتحكم في قدراتهم القرائية أو الإنتاجية وتوجهها[٦٥].

ولكن هذه الأنساق ــ في كل الأحوال ــ شفرات شارحة (أ) مزدوجة الحضور والغياب (ب) متبادلة الفعل والتأثير . أعني ــ أولا ــ أن ماهو حاضر في النص المقروء لابن المعتز ــ على سبيل المثال ــ يشير إلى ماهو غائب عنه، على مستوى التشابه الذي يصل النص بنسقه الأوسع، حيث رؤية محددة للعالم، هي الرؤية النقلية التي كانت تصل ابن المعتز بفكر الحنابلة[٦٦]، وعلى مستوى التضاد الذي يصل نسق الرؤية بأنساق معارضة، حيث العقل الكلامي (المعتزلة) والبرهاني (الفلاسفة). وقل الشيء نفسه عن أي قراءة ــ في عصرنا ــ لابن المعتز، حيث تتناص القراءة تناص السلب والإيجاب مع الأنساق المضادة أو المتشابهة لقراءات أخرى معاصرة أو سابقة. وأعني ــ ثانيا ــ أن الفاعلية المتجاوبة لكل من القارىء والمقروء ــ داخل أنساقهما ــ تتداخل في مجال معرفي تداخل التوسط الذي يجمع بينهما على النحو التالي:



حيث يتولد من هذا التوسط، وفي داخل علاقاته، معنى هو من إنتاج القارىء والمقروء معاً، وينتسب إليهما على المستوى الوجودي (الأنطولوجي) والمعرفي (الأبستمولوجي) في آن.

هذا التخطيط يجعلنا ننظر ـ أولاً ـ إلى العناصر التكوينية لحدث القراءة بوصفها عناصر فى بناء لا ينفصل فيه جزء عن كل، ولا يكتسب فيه الجزء دلالته إلا داخل علاقات أوسع للبناء. وبقدر ما يساعدنا ذلك على تأكيد الوجود العلائقى للعناصر التكوينية لحدث القراءة (الذات القارئة، الموضوع المقروء، الأنساق المعرفية التي تتوسط بينهما وتحتويهما معاً) فإن هذا الوجود ـ بدوره ـ يؤكد أن المعنى الناتج عن القراءة هو معنى يتولد عن هذه العناصر مجتمعة، ومحصلة لتفاعل علاقاتها جمعاً وليس إفراداً. ومن ثَمَّ فهو معنى تاريخي، نسبي، لا يتسم بالثبات أو الإطلاق ، لأن صنعه وتشكله رهين بتشكل «حدث» متعين، تتفاعل فيه أنساق متعينة، يصنعها بشر يعيشون علاقات متغيرة غير ثابتة.

ويساعدنا التخطيط السابق ـ ثانياً ـ على توضيح طبيعة الشبكة

العلائقية التي يندرج فيها نسق القارىء والمقروء، كل على حدة، من حيث صلة كل منهما بأنساق متشابهة أو متضادة، فاعلة على مستويي الحضور والغياب، في الأفق التاريخي الخاص بكل منهما . في حالة المقروء، هناك ــ من ناحية ــ علاقة الحضور اللافتة، حيث تشير نصوص ابن المعتز ــ علي سبيل المثال المتكرر ــ إلى هذه العلاقة وتنطقها، حين تنص صراحة على ما يشبهها أو يماثلها أو يقاربها داخل النسق المعرفي نفسه من كتابات أهل النقل والشعراء القدماء، أو حيث تشير نصوص ابن المعتز - بالطريقة نفسها - إلى ما يناقضها ويعارضها أو ينافرها، في الأنساق المعرفية المضادة، حيث كتابات أهل العقل والشعراء «المحدثون». وهناك ــ من ناحية ثانية ــ علاقة الغياب اللافتة بالمثل، حيث تشير النصوص الحاضرة ــ في كتابات ابن المعتز نفسه ــ إلى نصوص أخرى غائبة، مشابهة أو مضادة، من النسق نفسه أو من نقائضه، على نحو لا يكتمل معه فهم الحاضر فى النص المقروء إلا بوصله بقرينه الغائب الذي يحدده، ويكشف عن دلالته، من منظور التشابه أو التضاد. وقل الشىء نفسه عن حالة القارىء، فالأمر واحد من حيث فاعلية الشبكة العلائقية التى يندرج فيها كل منهما على حدة، والتي تسهم في تحديد دور كل منهما في عملية القراءة.

ويساعدنا التخطيط نفسه ــ ثالثاً ــ من حيث ما ينطوي عليه من إمكانات على نفي الثنائية الآلية، بما يوضحه من تداخل بين دائرتي القارىء والمقروء، علي نحو لا يجعل من طرفي الثنائية متقابلين تقابل الموازاة المنفصلة، بل يجعلهما متصلين اتصال التوسّط الذي يمثله حدث القراءة نفسه، من حيث هو حدث يتوسط ــ على المستوى المعرفي والوجودي ــ ما بين دائرتي القارىء والمقروء اللتين تحيطان به وتنسربان فيه، حين يصل بينهما

ـ الحدث ـ في لحظة القراءة التي تلتقي فيها الذات والموضوع، الماضي والحاضر، علاقات الحضور وعلاقات الغياب.

ويتضح هذا البعد حين نضع في الاعتبار أن التداخل الذي افترضه واقعاً بين القارىء والمقروء، خلال التوسط الذي يحققه حدث القراءة، إنما هو تداخل نابع من خصوصية العلاقة بين الثقافة العربية المعاصرة وتراثها، أو بين القارىء العربى المعاصر وماضيه، وهي خصوصية لاتجعل من التراث المقروء بعض أزمة القارىء المعاصر وإشكاليته من حيث العِلّية فحسب بل تجعل من هذا التراث (الأزمة) بعض مكونات وعى القارىء، من حيث حضوره المعرفي أو تأثيره الإشكالي في الوقت نفسه. وإذا كان ذلك يعنى أن حال وجود التراث النقدي، في لحظة القراءة، حال يتوسط ما بين تاريخه الصانع وتاريخ قارئه الذي يظل منطوياً على المصنوع بمعنى من المعاني، حتى وهو يعيد صنعه أو يقوم بإنتاج معرفة جديدة به داخل حدث القراءة فإنه يعني أن لهذا التراث ـ في لحظة القراءة ـ حضوراً مزدوجاً، ينطوي على مفارقة تميزه على المستوى الوجودي (الأنطولوجي) والمعرفي (الأبستمولوجي) معاً.

إن هذا التراث، من حيث توسط حال وجوده، في لحظة القراءة، داخلٌ في تكوين وعي قارئه ومستقل عنه في آن، فهو معرفياً داخل شعور هذا القارىء وخارجه معاً، ومن ثم فهو ـ وجودياً (انطولوجيا) ـ واقع «هنا» فيما يقرأه هذا القارىء «الآن»، وواقع «هناك» في ماضيه الخاص في وقت واحد، خلال حدث القراءة الذي يتوسط ما بين الذات والموضوع، الماضي والحاضر، ويصلهما معاً، في لحظة واحدة، كأنها «مرج البحرين يلتقيان».

بعبارة أخرى، إن هذا التراث خارج تكوين وعي قارئه من حيث هو

إنجاز إنساني له شروطه التاريخية، وأنساقه المستقلة، في الماضي الذي عاش فيه الجاحظ وابن المعتز أو الآمدي وعبد القاهر، مندرجين في علاقات، وفاعلين في سياقات، ومنفعلين بأنساق ومعبرين عن صراعات، ومتناصين مع كتابات مؤلفين معاصرين لهم وسابقين عليهم. وهو ــ أي التراث ــ داخلٌ في تكوين وعي قارئه، من حيث ما ينسرب منه في التكوين النقدي لهذا القارىء، ولا يزال يؤثر في بناء قيمه في تذوق الأدب، ويحكم تصوره لحدوده ومهامه وأدواته ومعاييره، سلباً وإيجاباً، بالمعني الذي يجعل من نصوص الجاحظ والآمدي وعبد القاهر وحازم بعض حضوري النصي، أو بعض مكونات الوعي النقدي عندي، أو ــ على الأقل ــ لا شعوري النقدي، من حيث إني ــ بمعني من المعاني ــ تمثلتهم وتعلمتهم كما تمثلت وتعلمت هذه اللغة التي أستخدمها وأكتب بها، فأنا أتوسل ببعض قواعدهم ومعاييرهم التي تنسرب في إطاري المرجعي للقيمة الأدبية، شعرت بذلك أو لم أشعر، فأنا داخل في علاقات تناص معهم شئت أو أبيت.

هذا التناص الذي يصل بيني وبين تراثي، سلباً وإيجاباً، يتفجر فاعلاً في تلك اللحظة المعرفية التي ينطوي عليها حدث القراءة، علي نحو يجعل من قراءتي للتراث ــ في جانب منها ــ قراءة لبعض مكونات وعيي النقدي، بالمعنى الذي تنعكس معه الأنا على نفسها لتتأمل ذاتها في آخر هو غيرها وبعض مكوناتها معاً، في هذه اللحظة المعرفية التي يسهم فيها طرفان، ويتغير بها هذان الطرفان، عندما يتصلان الوصل الذي يؤكد أنني أنتج معرفة جديدة بنفسي حين أنتج معرفة جديدة بتراثي، وأقرأ تاريخية تراثي في الوقت الذي أقرأ تاريخي، كأني القارىء المقروء بالمعنى نفسه الذي يصدق على تراثي.

هذه اللحظة المعرفية التي هي لحظة التوسط ـ في حدث القراءة ـ تنطوي على مجموعة من المستويات العلائقية التي يتجاوب حضورها الآني التجاوب المتفاعل الذي لا ينقسم أو ينفصل إلا على سبيل التجريد المحض أو التوضيح الخالص. هناك ـ أولاً ـ مستوى علاقة القارىء بما يتناص معه من تراثه المقروء ، حيث الحضور الآني لهذا المقروء في وعي القارىء، بوصفه حضوراً مقترناً بالشعور. وهناك ـ ثانياً ـ علاقة هذا القارىء (المتصل بتراثه المنسرب في وعيه) بالأنساق المعرفية في عصر القراءة، أى بأدوات إنتاجها للمعرفة وعلاقاتها. وهناك ـ ثالثاً علاقة المقروء نفسه بنسقه في عصر إنتاجه، من حيث ما يتضمنه من حضور خاص بتاريخ وأدوات انتاج المقروء وليس القارىء. وهناك ـ رابعاً ـ علاقة المقروء، في نسقه، بغيره من الأنساق المعاصرة أوالسابقة أو اللاحقة (بما فيها أنساق القارىء نفسه).

وإذا كان المستوى الأول هوالمستوى الفاعل في تصفية وعي القارىء المثقل بتراثه، حيث لا يتم تعرف الشبيه والنقيض في الزمان الخارجي للمقروء بل الزمان النفسي (الداخلي) للقارىء، فإن فعل هذا المستوى لا ينفصل عن فاعلية المستوى الثانى الذي ينطوي على أدوات إنتاج المعرفة في عصر القارىء، أو عن فاعلية المستوى الثالث حيث حضور علاقات المعرفة في عصر المقروء. وفي الوقت نفسه، فإنه إذا كان المستوى الأول يتجاوب مع الأخير في وصل القارىء بالمقروء خلال التوسط الذي يحققه حدث القراءة، داخلياً وخارجياً معاً، فإن المستويين الثانى والثالث يكيّفان اللحظة المعرفية للحدث، ويضبطان توازن الأبعاد الذاتية والموضوعية، في تلك اللحظة التي لاتعرف الانقسام أو الانفصال بين مستوياتها الآنية، على نحو لاتغدو معه «نسبية» القراءة متعارضة مع «موضوعيتها» بل تغدو «الموضوعية» و«النسبية»

معاً وجهين لصفة واحدة هي «التاريخية» الملازمة لهذه اللحظة.

-٦-

إذا كان حدث القراءة يتضمن عناصر ثلاثة أساسية (القارىء، المقروء، الأنساق المعرفية التي تصل بينهما وتحيط بهما) تندرج في علاقات تنسج خصوصية الحدث نفسه، فإن اتصاف القراءة الناتجة عن هذا الحدث بالموضوعية رهين الحضور الفاعل لهذه العناصر في علاقاتها المتكاملة، وفي الوقت نفسه فإن غياب هذه الصفة، ومن ثم اتصاف القراءة بصفات مغايرة أو مقابلة رهين غياب أحد هذه العناصر، أو بعض جوانبه، أو تقليص علاقته المتكاملة أو حذفها، أو التضخيم البالغ لحضوره على حساب غيره.

ومن الممكن في بحث أكثر اتساعاً تفصيل أنماط القراءة وتصنيفها تصنيفاً استقصائياً، على أساس من تركيز كل نمط على عنصر أو آخر من عناصر حدث القراءة، وما يترتب على هذا التركيز من اختلال العلاقات البنائية للحدث، وما يمكن أن يؤديه هذا التركيز من وظيفة أو وظائف مرتبطة بعصر القراءة. وعندئذ، يمكن أن نميز بين القراءة «الذاتية» و«الأيديولوجية» من محور القارىء وأنساقه، حيث تصدر الأولى عن الأيديولوجية الشخصية للقارىء وتصدر الثانية عن أيديولوجيته العامة؛ أو نميز بين القراءة «الجزئية» المركزية» من محور المقروء في علاقته بنسقه المعرفي، حيث تركز الأولى على المقروء منعزلاً عن علاقاته المعرفية، بوصفه تجمعاً لدوال متجاورة، وتركز الثانية على المقروء في علاقاته ولكن من منظور مركز واحد ثابت، هو نواة التفسير وقطبه؛ أو بين القراءة «التقليدية» و«التعويضية» ، من منظور تداخل الأنساق التي تصل بين القارىء والمقروء

وتفصل بينهما ، فيما يمكن أن نسميه «المتوسطات القرائية» حيث تنطلق القراءة الأولى من الوقوع في أسر القراءات السابقة، والمحاكاة ــ الشعورية أو اللاشعورية ــ لإشكاليتها ومنظورها، بينما تنطلق القراءة الثانية ــ «التعويضية» ــ من الإحساس المتضاد بالحضور الأدبي النقدي للآخر (الغربي) ووطأته التي تغذي الشعور بالدونية.

لكن استقصاء هذه الأنماط أمر ينهض به بحث آخر، والتفصيل فيها يخرج عن حدود البحث الحالي ويتجاوز أهدافه من حيث هو مقدمات منهجية وليس وصفاً متقصياً لما هو قائم. ومع ذلك فمن المفيد الإشارة إلى بعض ما يكمن وراء هذه الأنماط مما له دلالة في سياق المقدمات المنهجية لهذا البحث، ويكشف عن معنى ماتطرحه هذه المقدمات من تحديد لصفة «الموضوعية».

وهنا، تواجهنا نزعتان تنطوي عليهما قراءة التراث ونراهما شائعتين في عدد لافت من القراءات المؤثرة. وهما نزعتان تشد كل منهما لحظة القراءة إلى أقصى طرف لقطبي الحدث المتقابلين، وذلك بقصد أن تصبح القراءة ــ مع النزعة الأولى ــ وصفاً محايداً لدائرة المقروء في عزلة تفصله عن القارىء، وتصبح القراءة ــ مع النزعة الثانية ــ توظيفاً عصرياً للتراث، ليسكن حاضر القارىء ويصبح بعض أقنعته أو أرديته. وذلك في عملية تأويلية، يختل معها حدث القراءة، وينتعش معها الحضور الفاعل للقارىء مع النزعة الثانية والوجود التاريخي الفاعل لدائرة المقروء مع النزعة الأولى، ويغيب حضور الدور الفاعل للأنساق المعرفية التي تحيط بالقارىء والمقروء وتتوسط بينهما في الحالين.

وبقدر ما يصبح تحديد حال التراث نفسه، على المستوى الأنطولوجي،

في هاتين النزعتين، مرهوناً بمنظور القراءة وهدفها، فإن هذا «الحال» يقع أنطولوجياً على قطبين، متنافرين، حديين، ينتسب في أقصى أولهما إلى ماض منعزل عن الحاضر، وإلى مقروء منفصل عن قارئه، معلقاً بين قوسين في الزمن الماضي، كأي حدث تاريخي انقضى أو كف عن الوجود. وينتسب في أقصى ثانيهما إلى حاضر ملتبس بمشكلات قُرَّاء التراث، وفي وعيهم المعاصر، كأي مخزون نفسي يحرك الجماهير، في «الآن» الذي يسقط نفسه على «ما كان» «كأنه ماضٍ متحرك» أو «حاضر معاش[٦٧]».

وعادة ماتتسلح النزعة الأولى بخطاب يبرر نفسه بأنه سعي وراء «تاريخ صرف»، وبحث عن الموضوعية، واقتصار على الوصف الوقائعي المحايد. هذه النزعة نجد أرقى صورها في قراءة شكري عياد عن أثر كتاب أرسطو في التراث النقدي، كما نراها متناثرة في كثير من كتب تأريخ النقد اللاحقة التي تزعم الحياد والاقتصار على الوصف التاريخي، حيث تتحرك القراءة من منطق التسليم بإمكان قيام تاريخ أدبي أو تاريخ للنقد «يخلص لفهم الماضي لاللحكم عليه»، ومن التسليم الضمني بإمكان أن يحاكي التاريخ الأدبي «العلم الطبيعي»، من حيث نفي «الحكم» الذي «يعتمد على مقررات سابقة خلقية أو دينية أو أدبية أو فنية»، وإثبات الحكم الذي «لايستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، غير التطور الذي يرقب التاريخ مجراه[٦٨]». أضف إلى ذلك التسليم بإمكان قيام «تاريخ صرف»، محايد، يقوم بتسجيل «الظواهر الأدبية» على أنها «موجودات طبيعية» لها قوانين نشأتها وتطورها وانحدارها، المستقلة عمَّن يرصدها أو يقوم بتسجيلها.

من المؤكد أن هذه النزعة ــ في صيغتها البارعة التي تنطقها مقدمة قراءة

شكري عياد ــ كانت انقطاعاً معرفياً إيجابياً عن نمطين سابقين، سائدين، من القراءة: القراءة الإسقاطية التي سادت عند الجيل الليبرالي من أمثال طه حسين وطه ابراهيم ومندور وغيرهم، والقراءة الاستعادية القديمة الموروثة عن عصر الإحياء، حيث التسليم بأن القارىء «ينظر إلى الماضي ليهتدي بهديه ويسير في ضوئه». ولولا هذا الانقطاع ما كان يمكن كشف قصور هاتين القراءتين السابقتين، في حدودهما الضيقة وتجلياتهما المتكررة، ومن ثَمَّ تجاوزهما والمضي إلى آفاق أكثر رحابة وشمولاً من ناحية، وأكثر موضوعية من ناحية ثانية. ولكن هذه الصيغة في اندفاعها المضاد لما يسبقها ويعاصرها، ومن حيث هي رد فعل ينطوي على عناصر خطابية مضمنة، مكتومة ومكبوتة، مضت لا شعورياً ــ على الأقل ــ إلى أقصى الطرف المقابل، حيث محور المقروء منعزلاً مستقلاً، في «تاريخ صرف» متعال على التاريخ الفعلي لقرائه، فانتهت الصيغة ــ دون أن تدري ــ إلى إلغاء التاريخ الذي كانت تريد أن تثبته، ومن ثَمَّ إلغاء الوحدة الجزئية القائمة بين الذات والموضوع، أعني تلك الوحدة التي تجعل من القارىء بعض المقروء، في الحدث التاريخي للقراءة.

وأحسب أن التأمل المتأني لهذه الصيغة، في ضوء الوحدة الجزئية التي أشير إليها، ونموذج حدث القراءة المقدم في الفقرة السابقة، يمكن أن يؤكد مجموعة من الملاحظات المضادة للصيغة، ومن ثم النزعة التي تشير إليها على سبيل التضمن أو اللزوم.

أولاً: إن كل فهم ملتبس بحكم التباس الفهم بالتفسير، والتباس التفسير بإطار مرجعي للذات، بكل مقرراتها السابقة (الخلقية أو الدينية أو الأدبية أو

الفنية) التي تجعل من فهمها حكماً ومن حكمها فهماً في آن. وما ينبغي أن نواجهه حقاً، على المستوى المعرفي لحدث القراءة ، ليس نفي فاعلية الأنساق المعرفية السابقة (بمقدراتها الخلقية الدينية الأدبية الفنية) بل تطوير موقفنا المعرفي بها، على نحو يسمح لنا بتعمق فهم إمكانات التبادل القائمة بين محوري القارىء/ المقروء، ومن ثم فهم العمليات المعرفية النفسية المتبادلة ما بين «المواءمة» حيث تتكيف المخططات الخاصة بالموضوع و «التمثل» حيث تتكيف المخططات الخاصة بالذات.

ثانياً: إن الفرضية الخاصة بإمكان «نفي الحكم» سواء كنا نقصد إلى المعنى المعياري، العقلي المجرد، أو المعنى الذي يعتمد فيه الحكم على مقررات سابقة، هي فرضية متولدة عن استعارة مضمنة للنموذج المعرفي الكامن وراء «العلم الطبيعي»، حيث الذات منفصلة عن موضوعها انفصال الموضوع عنها، وهي فرضية ينتهي التسليم بها إلى تزييف الوعي بالخصوصية المغايرة (وليس المناقضة بالضرورة) للعلوم الانسانية، تلك التي تتميز ــ ابتداء ــ بهذه الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع .

ثالثاً: إذا كان من الحق أن القارىء (المعاصر) ــ في حدث القراءة ــ لا «ينظر إلى الماضي ليهتدي بهديه ويسير في ضوئه»، على نحو ما يحدث في نمط القراءة الاستعادية، فإنه من الحق ــ في المقابل ــ أن هذا القارىء لا يسعى إلى «تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية، نشأت في ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة، فنمت وتفرعت، أو كبحت واندثرت[٦٩]». ذلك لأنه يستحيل تصور «تاريخ صرف» متعال في موضوعيته أو حياده. وفي الوقت نفسه، فإن «الظواهر

الأدبية» ليست «موجودات طبيعية»، وإنما موضوعات إنسانية، تتحدد بظروف انتاجها وإعادة إنتاجها معاً، وظروف إرسالها واستقبالها في آن، فهي ــ آخر الأمر ــ دوال لا تكتمل مدلولاتها إلا بحضور من يفهمها، بالمعنى الذي يجعل من المفسِّر بعض المفسَّر ، والقارىء بعض المقروء.

والحق أنه بقدر ما أدت هذه النزعة دوراً ايجابياً في بدايتها، فإنها تحولت مع الممارسة، وعلى أيدي من هم أقل تعمقاً لما تتضمنه أبعادها الأصولية من بعض الجوانب الموجبة، إلى تأريخ نمطي، متكرر، قائم على استعارة تطورية (بيولوجية) آلية ، تتحرك دائماً حركة دائرية ما بين قطبي الفتوة والشيخوخة.

ومؤدى هذه الاستعارة أن «تاريخ النقد العربي» هو تاريخ ظواهر طبيعية، تبدأ وليدة من أدنى نقاط التطور، في العصر الجاهلي، وتتحرك فتية صاعدة سلم التطور حتي تصل ذروته ما بين القرنين الرابع والخامس، ثم يحل بها ما يحل بالكائنات أو الأعضاء من شيخوخة وتحلل، فتهبط نازلة سلم التدهور حتي تصل إلى قرارته منذ القرن السابع للهجرة، حيث «الجمود والتعقيد والجفاف» الذي «تختنق» معه الحياة اختناقاً، وذلك في دورة تبدأ من الأدنى لتنتهي إليه، عبر «منازل التاريخ» التي يتنزل عندها التراث النقدي «من دورة زمنية إلى دورة، ومن جيل إلى جيل[٧٠]».

هذه التواريخ ذات «المنحى التاريخي التطوري»، كما يصفها محمد زغلول سلام، محدداً منهجه في «تاريخ النقد العربي[٧١]»، قد تفيد في تصويب بعض المعلومات، أو في تقديم صورة يسيرة للقارىء المبتدىء، ولكن آليتها «التطورية» لا تختلف عن دعوى الوصف الوقائعي المحايد (من حيث الظاهر فحسب) الذي يقترن بنظرة جزئية، تتحول معها «منازل التاريخ» إلى

منازل منفصلة، منعزلة، يروح ويغدو فيها مؤلفون وكتابات، يصلهم تجاور الزمان والمكان في علاقات متعاقبة الاتصال وليس الانقطاع، وعلى نحو يغدو معه «تاريخ النقد العربي» تاريخاً تجميعياً، محصلة لجمع الكتابات والأفراد، وليس كشفاً عن فاعلية الأنساق أو تصارع الإشكاليات.

والمفارقة الطريفة في هذه التواريخ أن منطقها التوليفي، الآلي، ينفي تطوريتها، ففي الوقت الذي تؤكد فيه هذه التواريخ التطور، عبر منازل التاريخ، فإنها تنفيه عندما تجعل آخر حلقاته مساوية لأولها، في دورة منغلقة، ترد عَجُزَ التطور (ضعف الشيخوخة) على صدره (ضعف الولادة) في دائرة تنفي استعارة التطور، وتضيّق مفهوم التاريخ، فتجعل منه دفقاً أفقياً لطاقة تتناقص قوتها الفتية، أو تتناقص فحولتها، تدريجياً، بين «منازل الزمن» إلى أن تنحل فلا يبقى منها سوى ما يؤكد الموعظة القدرية التي تقول:

لكل شيء إذا ما تم نقصان   فلا يُغَرُّ بطيب العيش إنسان

وما بين هذه النهاية القدرية (؟) والبداية العلمية(؟) في مقدمة شكري عياد فارق ما بين المذهب التاريخي الذي كان يفترض إمكان الوصول إلى «الموضوعية» عن طريق «الكشف عن القوانين أو الاتجاهات أو الأنماط أو الإيقاعات التي يسير التطور التاريخي وفقاً لها[٧٢]» والتطبيقات الآلية التي تنتهي إلى تضخيم البذور السالبة في المذهب الأصلي، حيث التسليم بإمكان الوصول إلى «تاريخ صرف» أو موضوعية وضعية ــ إن صحت العبارة.

ــ ٧ ــ

ولكن إذا كانت حدية النزعة السابقة قرينة حرصها على إثبات «تاريخ صرف» فإن حدية النزعة المقابلة قرينة إثبات «العصر» الخاص بالقارىء

وتأكيده، ومن ثَمّ الالحاح على دور القارىء وتضخيمه، على نحو يسقط حضور العصر والقارىء على المقروء وتاريخه، في آلية هي نوع من أنواع ردود الفعل المتعدد الأبعاد؟ فهذه النزعة ــ أولاً ــ رد فعل مضاد لقراءة الاستعادة التي تقرأ الماضي لتهتدي بهديه وتسير في ضوئه، وهي ــ ثانياً ــ رد فعل مضاد للنزعة التاريخية الوضعية السابقة في نفيها حضور القارىء وعصره، وهي ــ أخيراً ــ نابعة من حدة الصراع الأيديولوجي في عصرنا الحاضر وما يفرضه هذا الصراع، في استجاباته الآلية، على كل الأطراف، من توظيف مرحلي (تكتيكي) للتراث، خدمة لأغراض كل طرف على حدة، على نحو يغدو معه التراث ساحة للصراع القائم في الحاضر، وصورة مسقطة لإشكالياته الخاصة، في عملية وصفها أدونيس بقوله[٧٣]:

«أخذ كل جيل عربي أو كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقاً لاتجاهه الأيديولوجي، فهو تارة واحة العقل الحر وتارة السجن والمعتقل، وهو طوراً مهد الديمقراطية وطوراً آخر مهد العبودية. وهو حيناً يتضمن كل شيء وحيناً فقير يحتاج إلى كل شيء».

ولقد حاول الجابري تبرير هذه العملية بالإشارة إلى ثقل الحاضر ووطأته على القارىء المعاصر، وما يؤدى إليه ذلك من بحث هذا القارىء ـ في تراثه ـ عن « كل ما يفتقده في حاضره ، سواء على صعيد الحلم أو صعيد الواقع[٧٤]» في فعل يؤدي إلى تمزيق وحدة المقروء وتحريف دلالته أو الخروج بها عن النسق المعرفي الخاص.

وبقدر ما تؤكد هذه النزعة حلول «الآن» محل الذي «كان» واستبدال الذي «هنا» بالذي «هناك» فإنها تتكشف عن نزعة نفعية، انتقائية بالضرورة، لا تفارق مزلق الإسقاط الذي كان سائداً طوال عصر الوجدان الفردي، بل

لعلها تزيد عليه. وإذا كانت نفعيتها هي علة انتقائيتها ــ فإن انتقائيتها قرينة إسقاطها، بالمعني الذي يتقلص معه حال وجود التراث إلى ما يقع في إطار عدسة الرؤية المقعرة للرائي، وفي الوقت نفسه، فإن نفعية هذه النزعة توقعها على قراءات متعارضة متباعدة، تنسرب فيها بدرجات متباينة، مراوغة، على نحو لن يختلف معه ما يؤكده زكي نجيب محمود ــ الوضعي المنطقي ــ بقوله(٧٥):

«نأخذ من تراث الأقدمين ما نستطيع تطبيقه اليوم تطبيقاً عملياً فيضاف إلى الطرائق الحديثة.. ذلك هو الجانب الذي نحييه من التراث».

عمّا يؤكده عبد السلام المسدي ــ البنيوي ــ بقوله(٧٦):

«العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضوري لديهم، ولكن على أنه ملك افتراضي يظل بالقوة ما لم يستردوه، واسترداده هو استعادة له، واستعادته حمله على المنظور المنهجي المتجدد وحمل الرؤى النقدية المعاصرة عليه.

حيث لا يختلف مغزى «إحياء» التراث الذي يقصد إليه زكي نجيب محمود عن مغزى استعادة التراث عند المسدي، فالنص الثاني صورة عن الأول، وكلاهما يؤكد ما نستطيع «تطبيقه اليوم» وما نحمله على «المنظور المنهجي المتجدد». ولا فارق ــ من هذا المنظور ــ بين ما يؤكده كل من نص زكي نجيب محمود والمسدي وما يؤكده نص آخر لمحمود أمين العالم يقول(٧٧):

الموقف من التراث ليس موقفاً من الماضي وإنما هو موقف من الحاضر، فبحسب موقفي من الحاضر يكون موقفي من الماضي وليس

العكس كما يقال أو كما يظن. إن الماضي هو سندي وسلاحي لمشروعية حاضري، وبحسب معرفتي بحاضري وموقفي من حاضري تكون معرفتي وموقفي من الماضي.

وذلك نص ينطق آثار هذه النزعة، ويحيل الوجود المستقل للتراث المقروء إلى صورة منعكسة لقارئه، على نحو يلتقي فيه محمود العالم وزكي نجيب محمود والمسدي مثلما يلتقي محمود العالم وحسن حنفي، فلا فارق بين ما يؤكده العالم بقوله[٧٨]:

«التراث لا يوجد في ذاته وانما هو قراءتنا له، وموقفنا منه وتوظيفنا له».

وما يؤكده حسن حنفي بقوله[٧٩]:

«التراث ... هو مجموعة التفاسير التي يعطيها كل جيل بناء على متطلباته الخاصة».

فكلا التأكيدين يتحرك في الاتجاه نفسه، وينطق النزعة نفسها، سواء من حيث الدافعية الكامنة وراء ما يشير إليه أدونيس من أن كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقاً لاتجاهه الأيديولوجي[٨٠]، أو ما يشير إليه الجابري بقوله[٨١]:

القارىء العربي المعاصر يعيش تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر، والعصر يهرب منه، إلى مزيد من تأكيد الذات، إلى حلول سحرية لمشاكله العديدة المتكاثرة، ولذلك تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيف احتواء التراث له بالشكل الذي يجعله يقرأ فيه مالم يستطع بعد انجازه، انه يقرأ كل مشاغله في النصوص قبل أن يقرأ النصوص.

وتنطوي هذه النزعة على مفهوم للتاريخ، تلفتنا إليه أو تشير إليه على

سبيل التضمن واللزوم، وهو مفهوم مضاد للنزعة التاريخية التي أشرنا إليها منذ قليل بما يلزم عنه من تسليم بأن «حقائق التاريخ» لا تصل إلينا بشكل «خالص» أو «صرف»، لأنها لا يمكن أن توجد إلا خلال عقل من يدونها، كأن التاريخ كله «تاريخ معاصر»، بعبارة كروتشة، أوسلسلة من الأحكام المقبولة للمعاصرين. وبقدر ما يؤكد المفهوم هذه المسلمة الضمنية فإنه ينفي الإيمان بالحقائق التاريخية الموجودة موضوعياً، وبشكل مستقل عن تفسير المؤرخ، ويرى في هذا الإيمان «مغالطة مخالفة للطبيعة» مؤكداً أن الماضي ليس سوى ما يراه الحاضر، وأن وظيفة المؤرخ هي جعل الحاضر مركزاً للجاذبية، بكل ما يفرضه من عمليات اختيار وانتقاء[٨٢].

وإذ يؤكد هذا الفهم للتاريخ النزعة التي أتحدث عنها فإن هذه النزعة ــ بدورها ــ تؤكد حضور مؤرخ تراثي من النوع الذي يقرأ تراثه قراءة يتمكن معها من «رؤية الحاضر في الماضي ورؤية الماضي في الحاضر» بطريقة يوصف الحاضر معها كأنه «ماض يتحرك» ويوصف الماضي معها على أنه «حاضر معاش[٨٣]»، على نحو يمكن معه الحديث ــ مثلاً ــ عن ابن قتيبة أو الآمدي أو السكاكي الذين يسيرون في طرقات القاهرة، ويكتبون في الدوريات الأدبية، ويتصدرون المنابر النقدية، ويلقون المحاضرات على الطلاب، كأنهم قادمون إلينا بواسطة «آلة الزمان». وفي الوقت نفسه، يمكن الحديث عن الخصومة بين القدماء والمحدثين، في القرنين الثاني والثالث للهجرة، بوصفها معركة الحداثة التي نعيشها، أو صورة مسقطة منها، تنعكس على مرآة التراث السحرية التي يتناسخ فيها أبو تمام وأدونيس وأبو نواس وبودلير.

ويصاحب هذه النزعة ــ عادة ــ مفهوم للنص، يتحول معه المقروء إلى

هيولي قابلة للتشكل في أي صورة يريدها القارىء، كأن هذا المقروء لا وجود له في ذاته، ولا علاقة له بأنساقه التي تحدد قدرته على الانقراء، فهو محض إمكان حائم في الهواء، أو دال هائم في التاريخ، ينتظر مدلوله الذي يخلعه عليه قارىء لا يدرك سوى ما يعطيه. هذا الفهم نجد أوضح تعبير عنه، في بعض الكتابات الهرمنيوطيقية المعاصرة، خصوصاً كتابات حسن حنفي حيث نقرأ[٨٤]:

ــ النص صورة بلا مضمون، روح لاجسد، والقراءة هي التي تعطيه مضموناً وجسداً، تجعله يضم هذا الفرد أو هذه المجموعة، هذه الأمة أو البشرية جمعا . القراءة هي التي تحدد مضمون الخطاب وتشير إلى من يتوجه إليهم النص.

ــ النص على غير الاعتقاد الشائع، لا يحتوي على معنى موضوعي وكأنه شيء. النص قول صامت، نطق ساكت.... والقراءة هي التي تحيله إلى معنى وتجعله قولاً معلناً ونطقاً مسموعاً.

ــ النص... ليست له ثوابت بل هو مجموعة من المتغيرات، يقرأ كل عصر فيها نفسه.

هذا الفهم للنص تدمير لتاريخيته، ونفي لوجوده المستقل عن حضور قارئه، واستبدال لتاريخ القارىء بتاريخ المقروء، على نحو يزيف الوعي بكلا التاريخين. من المؤكد أن النص لايمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر في مدلول واحد جامد. إنه نص موجود في العالم، فيما يقول إدوار سعيد[٨٥]، ولأنه كذلك فمن المنطقي أن يعاد إنتاجه دلالياً لصالح العالم الذى كتبه أو العالم الذي يقوم بقراءته، على نحو يمكن معه للقراءة أن تكون اكتشافاً لمكونات في النص «ربما لم تكن مقصودة في نشأته الأولى» فيما يقول حسن حنفي بحق[٨٦]. ولكن إعادة الإنتاج لا تعني خلقاً جديداً لنص لا ثوابت

فيه سوى المتغيرات، ولا تعني أن النص المقروء مجرد هيولي قابلة للتشكل على أي نحو نشاء. إن إعادة الإنتاج عملية محكومة بتفاعل أنساق، لا يمكن معها إلا أن ندور في دائرة محدودة ــ مهما اتسعت ــ من الإمكانات، فنحن لن نقرأ إلا مانحن قادرون على قراءته في أي حدث للقراءة، والنص لن ينقرىء إلا بما هو ممكن داخل حدود بعينها ــ مهما اتسعت ــ للانقراء. وإذا كان من المستحيل أن نسقط صورة «منهاج البلغاء» على مرآة «الموازنة» للآمدي ،لأن ذلك يعني الخروج على الحدود القصوى للنسق المعرفي (النقلي) الخاص بالموازنة والنسق (العقلي) الخاص بالمنهاج، فإنه من المستحيل، إلا على سبيل الفعل الأيديولوجي، من حيث هو تزييف للوعي، أن نستنطق «منهاج البلغاء» لندعم «النقد الجديد»، أو نسقط «البنيوية» على «دلائل الإعجاز» لنبرر البنيوية ونشيعها، أو نعثر على مفاتيح «الأسلوبية» في «المنزع البديع» للسجلماسي أو «الروض المريع» لابن البناء المراكشي لنثبت أن الرطان الجديد يعود بأصله إلى رطان قديم، فذلك كله من قبيل «الإسقاط» الذي هو نقيض للقراءة.

لنقل إن القراءة أداء للنص وإنتاج لدلالته، في الحدث الذي يصل ما بين دلالة التتبع والضم والإبلاغ ودلالة الاكتشاف والتعرف والفهم التأويلي، فذلك يعني أن القراءة تظل عملية تلفظ للنص الذي ينطق عبر قارئه. أما «الإسقاط» فهو عملية تلفظ للقارىء الذي ينطق عبر نصه. دون أن تنطوي العملية على «نطق» بل «استنطاق» للنص.

هذا الفارق هو ما يربط القراءة بإنتاج معرفة جديدة ويصل الإسقاط والاستنطاق بالأيديولوجيا. وإذا كان إنتاج المعرفة الجديدة بالتراث يعني الوعي بالحاضر، في جدله مع ماضيه، فإن «الإسقاط» يعني قصور هذا الوعي

وعجز الذات عن التخلص من حبالة الواقع أو احساسها بأزمته الحادة. عندئذ، تستبدل الذات القارئة الماضي بالحاضر، أوالعكس، وتستنطق النص المقروء من مبدأ الرغبة لا من مبدأ الواقع، وتصبح القراءة اختياراً للمقروء وتأويلاً له، بصرف النظر عن المواقف الأولى التي منها نشأ، أو عن الأنساق التي عليها قام. ويغدو النص سلاحاً أيديولوجياً آخر الأمر، يتجاوب توظيفه مع خصوصية المجموعات التسلطية فكرياً وسياسياً، حيث ترى كل جماعة نفسها في النص المقروء كما يرى نرجس صورته في الماء، وتسقط كل طائفة أو كل مجموعة من الأخوة الأعداء أمانيها على النص، في آلية تنطوي على لون من «العقلنة» Intellectualisation و «التبرير» Rationalisation بالمعنى المستخدم في التحليل النفسي(٨٧). أقصد إلى ماتحاوله الذات القارئة ــ في قراءة الإسقاط ــ من إضفاء تفسير متماسك (من وجهة نظر منطقية في الظاهر) على «الاستنطاق»، على نحو يوهم تقديم صياغة منطقية للصراعات والانفعالات الذاتية بغية السيطرة عليها، وتلك هي العقلنة. وأقصد إلى ماتقوم به هذه الذات في الوقت نفسه من تمويه، تنسحب معه الدوافع الحقيقية إلى مستوى الغياب، تاركة مستوى الحضور لتبرير عارض أو اضطرار دفاعي، يقوم بإخفاء ثانوي للدوافع الحقيقية، وذلك هو التبرير.

إن هذا الفعل الأيديولوجي هومايتنهي إليه مفكر مثل حسن حنفي حين يصف ويبرر ما يدعوإليه ، متابعاً ـ فيما يزعم ـ ما قام به ريكور P. Ricoeur وجادامر Hans Georg Gadamer (٨٨) من «قراءة شعورية» للنص، حيث يغدو النص «مجرد قالب يتشكل طبقاً لمستويات الشعور». ولكن على نحو يجعل من هذه القراءة «الشعورية» نموذجاً مثالياً للنزعة التي تنفي استقلال

المقروء، وتجعل من القارىء مستنطقاً، يتحرك من مبدأ الرغبة وليس من مبدأ الواقع، خصوصاً حين يتم تبرير هذه القراءة عند حسن حنفى على النحو التالي(٨٩):

> «ليست مناهج التفسير إلا تبريرات للذات أمام النفس وأمام الجماعة وأمام التاريخ. وقراءة النص بهذا المعنى هي إيجاد تطابق بين الحاجة والنص، بين الذات والموضوع. فالمعنى يأتي من النفس أولاً كحاجة أو رغبة أو أمنية، ثم تجد ما يقابلها في النص فتتطابق معه وتتشبث به على أنه التفسير الصحيح. في الظاهر يبدو أن المعنى الموضوعي قد انتقل من النص إلى الذهن، وفي الحقيقة ينتقل المعنى الذاتي من الشعور إلى النص. القراءة إذن هي ايجاد ماترغب فيه النفس متحققاً في الخارج».

خلاصة الأمر، أن الايديولوجيا هي ما تنتهي إليه هذه النزعة، خصوصاً حين تنسرب فيها تسلطية الحاضر، أو يحل فيها حضور الآخر، فتطغى بعض الأنساق المهيمنة، ضاغطة، على وعي الذات القارئة التي تستجيب استجابة آلية» غير شعورية في الأغلب، في فعل إسقاطي، يتحول معه المقروء إلى قناع للتوجهات الاجتماعية السياسية الأدبية لهذه الذات، وتتحول القراءة نفسها إلى تخييل غايته تبرير هذه التوجهات وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه. والنتيجة وعي زائف يحول بين الانسان وإدراك العلاقات الفعلية في تاريخه أو تاريخ النص المقروء الذي يقرأ عنه أو فيه.

- ٨ -

ويبدو أنه لابد من وقفة أخيرة لمناقشة الدور الذي تلعبه «المتوسطات القرائية» في حدث القراءة، من المنظور الذي يلقي مزيداً من الضوء على

تسرب الأيديولوجيا إلى عناصر حدث القراءة من ناحية، وماتلعبه هذه المتوسطات ــ عموماً ــ من أدوار سالبة أو موجبة داخل هذا الحدث من ناحية ثانية.

هذه المتوسطات قراءات سابقة، ذات علاقة بأنساق المقروء في عصور التراث، أو أنساق القارىء في العصر الحديث. وصلتها بالأنساق المعرفية للقارىء والمقروء صلة البعضية والسببية في آن. أعني أنها ــ في حالة البعضية ــ بعض هذه الأنساق، من حيث تراكمها الذي يدخلها ضمن مكونات أي نسق من الأنساق. وفي الثانية، تتحول هذه القراءات السابقة ــ بعد أن تغدو بعض النسق ــ إلى موجهات قرائية، مضمنة، فتغدو علّة أو سبباً لتوجهات قرائية جديدة. وهي ــ في كل الأحوال ــ سابقة الصنع بالنظر إلى مباشرة القارىء حدث القراءة. وتؤدي ــ داخل هذا الحدث ــ دور الوسيط الذي يتوسط ــ على مستوى اللاشعور ــ ما بين القارىء والمقروء، مثلما تتوسط عدسات الرؤية ما بين العين وموضوعها، فتسهم في توجيه منظور العين أو تحديد بؤرة رؤيتها من ناحية، وفي تلوين المرئي وتطويعه لمقتضى بعدها البؤري من ناحية ثانية، دون أن تنتبه العين إلى حال وجود العدسة نفسها.

وأحسب أن أي تأمل لما أسميته «حدث القراءة» يظل ناقصاً ما لم نحدد الدور المتشابك الذي تؤديه هذه المتوسطات، داخل لحظة القراءة، من حيث هي متوسطات فاعلة، يمكن أن تثري لحظة القراءة بالكشف عن مشابهات أو مقابلات دالة، أو بتطوير الوعي الذي لايزداد وعياً بنفسه إلا من خلال جدله مع آخر غيره، ولكنها ــ أي هذه المتوسطات ــ يمكن أن تؤدي ــ في غيبة الوعي النقدي بطبيعتها المراوغة ــ إلى الانحراف بلحظة القراءة، ومن

ثم نفي صفة الموضوعية عن فعلها، وتسريب صفة الأيديولوجية إلى نتاجها، وتحويل هذا النتاج إلى قراءة «تقليدية» في حالة و «تعويضية» في أخرى (مع الإقرار بالتداخل بين الحالتين).

لقد أصبح واضحاً، بعد حديثنا عن حدث القراءة، أن القارىء الذي يقرأ المقروء لايقوم بفعل تعرف بكر على ما يقرأ. ويمكن أن نضيف، الآن، أن في مكونات الأنساق المعرفية التي ينتمي إليها هذا القارىء، أو التي تؤثر فيه، عشرات القراءات السابقة التي تمت من داخل النسق المعرفي الذي يحرك القارىء، أو من أنساق أخرى لها حضورها الفاعل في هذا النسق بالسلب والإيجاب. وإذا شئنا التمثيل التوضيحي، فلنتخيل قارئنا اليوم يقرأ ناقداً قديماً مثل ابن المعتز، في كتابه «البديع». إن هذا القارىء لن يقع ـ فحسب ـ تحت تأثير القراءات المعاصرة له، والقراءات السابقة، التي انسربت فيها، في سلسلة تبدأ من «الآن» الذي يقرأ فيه هذا القارىء، وتمتد راجعة القهقرى إلى القديم، حيث قراءة قدامة بن جعفر ـ مثلاً ـ لابن المعتز في اتجاه لمجموعة قرائية، وقراءة الآمدي في اتجاه مضاد. بعبارة أخرى، مايقوم به القارىء المعاصر - فى جانب منه - قراءة من خلال قراءات سابقة كل منها أشبه بعدسة مضافة إلى عدسات جهاز القراءة عند هذا القارىء على نحو لاتغدو معه العلاقة بين عيني القارىء المعاصر الذي نتحدث عنه وكتاب ابن المعتز علاقة أحادية الجانب، أو بسيطة، أو مباشرة، بل علاقة تمر بانكسارات المنشورات الضوئية، أو العدسات الوسيطة في مختلف ألوانها ومجموعاتها. وإذا نظرنا إلى الأمر من زاوية أخرى، قلنا إن ابن المعتز نفسه الذي يقرؤه القارىء المعاصر ليس مفعولاً للقراءة، فقد كان فاعلاً لقراءات سابقة، قرأ فيها شعر المحدثين الذين نفى عنهم الحداثة، وقرأ قراءات النقاد

(السابقين عليه والمعاصرين له، ممن يتآلف معهم أو يتنافر) لهذا الشعر، وقرأ تراثه النقدي والبلاغي مثلما قرأ التراث السابق عليه (جمعاً أو إفراداً)، بالمعنى الذي صار معه تراثه العربي قراءة للتراث اليوناني والهندي والفارسي في البلاغة.

ومعنى ذلك أننا لانبدأ من درجة صفر القراءة لأن هذه الدرجة غير موجودة ابتداء، ولا نعاني ــ أبداً ــ هذه الحال من التعرف البكر التي حلم بها بعض أنصار المذهب التاريخي الوضعي العام أو بعض النقاد الفينومينولوجيين بوجه خاص، من أمثال جورج بوليه الذي وصف النص المقروء بقوله ــ ذات مرة[٩٠]:

> إنه مفتوح لي، يرحب بي، يتركني أنظر عميقاً داخله.. يسمح لي...
> أن أفكر فيما يفكر وأشعر بما يشعر.

ذلك لأن النص المقروء «مفتوح لي» حقاً، ولكن من خلال فاعلية متناصة، تنسرب معها شبكة هائلة من قراءات سابقة، أو متوسطات قرائية، لاتتركني وحيداً في حضرة النص.

هذه المتوسطات لابد من تقدير حضورها السالب ــ قبل الموجب ــ في أية قراءة للتراث النقدي، لأنها تؤدي ــ في غيبة الوعي النقدي بها ــ إلى قراءة «تقليد»، يتحول معها القارىء إلى نقلي دون أن ينتبه، عندما يستسلم إلى الصيغ التفسيرية المتراكمة داخل القراءات السابقة، فيستقبلها استقبالاً آلياً، ويعيد إرسالها لا شعورياً. يساعده علي ذلك، في حالات كثيرة، سطوة بعض الأبنية المتوارثة في ثقافته، وما يقترن بها ــ أو ينتج عنها ــ من ميل غالب إلى التصديق، أو جنوح سلبي إلى التقليد.

وأنا أستخدم «التقليد» ــ في هذا السياق ــ بجذر معناه الاصطلاحي القديم الذي نجده في «التعريفات» و «الكليات»، حيث يوصف التقليد بأنه[٩١]:

«قبول قول الغير بلا دليل.. وبلا استدلال»، أو: [٩٢] « اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقداً للحقية فيه، من غير نظر وتأمل في الدليل، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه».

وتجليات هذا «التقليد» لافتة في كثير من الأنماط الحديثة والمعاصرة لقراءة التراث. وليس من الضروري الإحصاء في هذا المجال. حسبنا التوقف عند مثالين فحسب. يتصل أولهما بحدود التراث النقدي نفسه، ويتصل ثانيهما بالنظرة إلى إحدى قضايا هذا التراث.

أما عن حدود التراث النقدي فمن اللافت للانتباه أننا ما زلنا نتقبلها على نحو ما اتفق عليها أهل العقل دون سواهم، خصوصاً بعد أن صيغت أبنية التفكير البلاغي والنقدي، في التراث، في ظل سيطرة المد العقلاني الزاهر الذي جعل المتصوفة والتصوف خارج الحدود الرسمية المتفق عليها لهذا التراث. وترتب على ذلك استبعاد مجالات داخلة في النقد الأدبي، وتقع ضمن حدوده المعرفية مباشرة، سواء كنا نتحدث عن النقد التطبيقي الذي يتعامل مع النصوص الإبداعية مباشرة، تحليلاً وتقييماً، شرحاً وتفسيراً، موازنة ومقارنة؛ أو عن النقد النظري الذي يطرح المفاهيم التصورية الخاصة بالأدب عموماً (ماهيته، أهميته، أداته) أو الأنواع تخصيصاً (ماهية كل نوع، أهميته، أداته). ولا أريد أن أصدر على هذه المجالات حكماً قيمياً، فمن الأفضل الانتظار إلى أن يكتمل درسها الذي بدأناه في قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، ولكن مجرد الإشارة التمثيلية ـ لا الاستقصائية ـ إلى ما كتبه

المتصوفة عن «اللغة» ، من حيث قدرتها على صياغة «الرؤيا»، ومن حيث مستوياتها المجازية؛ وعن «تفسير» النص الشعري والنثري من حيث العلاقة بين المفسِّر والمفَسر ، والمستويات المباشرة وغير المباشرة للنص، والعلاقة بين ظاهره وباطنه، والعلاقة بين الأنواع الأدبية، وبينها وبين غيرها من الفنون، أضف إلى ذلك المباحث النفسية الخاصة بتأمل القوى النفسية المختلفة. خصوصاً «الخيال» وما يرتبط بهذه القوى من وصف أحوال النفس ومقاماتها، ويدخل مباشرة في دراسات الإبداع. ناهيك عن منجم هائل من المصطلحات الوصفية الخاصة بتدرج أحوال النفس، ومعارج الرؤى، وتجليات المعاني، ما بين بواده التمكين ولوامع التلوين ولوائح القرب والبعد ـ أقول إن مجرد الإشارة إلى هذه المجالات التي تعودنا أنها خارج حدود التراث النقدي، بغض النظر عن أي وصف قيمي لمحتوى هذه المجالات بالسلب أو الإيجاب، يعني أننا ما زلنا نقلد ـ دون وعي ـ التحديد المتوارث لمجالات النقد الأدبي، ونتبعه اتباعاً لا شعورياً، ونسلم ـ دون تأمل في الدليل ـ بأن حدود التراث هي الحدود النقلية العقلية. وأهم ما يترتب على هذا النوع من التقليد والاتباع تقليص التراث نفسه، واستبعاد حد من حدوده التي لا يمكن فهمه بعيدا عنها.

وتبدو المفارقة الاتباعية لافتة، عندما نلحظ أن المجموعات المعاصرة القارئة للتراث النقدي لم تقم ـ إلى الآن ـ بجهد مؤثر في استكمال حدود تراثها النقدي، واسترجاع ما نفاه عنه الصراع القديم بين طوائفه، هذا في الوقت الذي أخذ فيه الأدباء (الشعراء وكتاب القصة والمسرح) يطرقون أبواب التصوف، ويدلفون إلى عوالمه ويستخدمون أقنعته، ويعيدون انتاج

رموزه. أضف إلى ذلك ما حاوله بعضهم من استخدام المصطلحات الوصفية الخاصة بتدرج معراج السالك في إقامة تأسيس نظري لماهية الإبداع الشعري[٩٣].

وتزداد المفارقة حدة عندما نقوم بفحص بسيط للحدود المتوارثة نفسها، وما تقوم عليه من تآلف بين أهل العقل والنقل في التراث. هنا، سنكتشف أنه حتي هذه الحدود المتوارثة مازالت ناقصة بالنظر إلى آفاقها الذاتية، ومازالت تعمل ــ من خلال التسليم بها ــ على تقليص حدود النقد الأدبي نفسه. وإذا كانت حدود التراث النقدى تتحدد على أساس من العلاقات الذاتية لحقله المعرفي أولاً، وعلى أساس من علاقة هذا الحقل بغيره من الحقول ثانياً، وعلاقته بالتيارات أو الأنساق الفكرية لعصره ثالثاً، فإن مانراه في كتب «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» إلى الآن لا يزال قاصراً في المستويات الثلاثة، فلا تزال هذه التواريخ لاتعرف سوى النقد النظري والتطبيقي بمعناهما الضيق (الذي يخرج شروح الشعر وكتب المعاني، ومقدمات الشعراء لدواوينهم، ونصوصهم الشعرية التي تنعكس على نفسها لتصف الشعر، وردودهم على خصومهم، ودفاعهم عن اتجاهاتهم المخالفة، ومختاراتهم وشروحهم لشعر غيرهم.. الخ) الذي يجعل هذه الكتب تستبعد ما في التراث النقدي نفسه من «نقد شارح» (حيث تنعكس الكتابات النقدية على نفسها، لتحدد أصولها ومنطقها وآلية فعلها، وتؤسس نفسها في علاقتها بأدوات إنتاجها للمعرفة النقدية، على نحو ما نجد، ضمناً وصراحة، ورغم المغايرة الكمية، في كل النصوص النقدية) أو «نقد للنقد» (حيث يقوم النقاد بقراءة بعضهم البعض، لاكتشاف السلامة النظرية للمقولات، والاتساق المنطقي للإجراءات، على نحو ما فعل قدامة مع ابن المعتز، والآمدي مع قدامة..

الخ) أو الأنواع الأدبية ــ غير الشعر ــ التي ترث كتب «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» النظرة المهونة من قيمتها ووراثة التقليد من القدماء والمحدثين معاً (حيث الخطابة، والرسائل، والرواية التاريخية، والتراجم، وأشكال القصة... الخ). وما زالت هذه الكتب قاصرة في وصل الحقل المعرفي للنقد الأدبي بغيره من الحقول المعرفية في التراث، سواء على مستوى «تصنيف العلوم» العام في التراث ــ عبر عصوره المختلفة ــ من ناحية، أو مستوى «مفاتيح العلوم» التي استعارها الحقل المعرفي للنقد الأدبي للتراث وأعارها لغيره ــ في مستوياته ومجالاته ومراحله المتباينة ــ من ناحية ثانية. ومازالت هذه الكتب ــ أخيراً ــ تتواصل، اتباعياً، في قراءة النصوص النقدية في التراث، من حيث صلتها بالتيارات الفكرية لعصرها حيث يتم التركيز على بعض التيارات دون بعض، وتبدو النصوص وأصحابها في حال من الاستقلال، والعزلة، فيختفي الحضور المتكامل للأنساق، ويظل «تاريخ النقد الأدبي عند العرب» تاريخاً للبعض ــ الكثير أو القليل ــ من الأعلام والكتابات دون أن يصل ــ أبداً ــ إلى أن يكون تاريخاً للإشكاليات أو الأبنية أو الأنساق.

ولأن هذا النوع من «التاريخ» يقوم ــ في غير حالة ــ على متابعة اللاحق للسابق وتقليده إياه، دون تأمل في الدليل أو تشكك في التعليل، فإن النظرة إلى قضايا التراث النقدي، ومشكلاته، تظل نظرة تقليدية، في غير حالة. وهنا، يمكن الاقتصار على موقف كتب هذا «التاريخ» من قضية واحدة، هي «الخصومة بين القدماء والمحدثين» في العصر العباسي، حيث نلحظ أن جل هذه الكتب ــ والاستثناء نادر إلى درجة جد لافتة ــ تتقبل وجهة نظر أنصار «القديم» من «القدماء» الذين وصلتنا كتاباتهم الأساسية (في الوقت الذى ضاعت ــ أو قمعت ــ كتابات أساسية مقابلة لأنصار الحديث من

المحدثين، وتلك دلالة لافتة أخرى) ومن ثم تتقبل ــ كتب هذا «التاريخ» ــ التكييف الأصلي الذي صاغه ابن المعتز لحداثة شعر المحدثين، أو ما قدموه من «بديع»، وهو تكييف مؤداه:

أولاً: إن المحدثين لم يسبقوا إلى أي تجديد (بديع) بل اتبعوا ما استخدمه أسلافهم من قبل على سبيل الندرة، وأكثروا منه إكثار الإفراط والإسراف فأساءوا وأخطأوا، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»(٩٤).

ثانياً : إن تجديد المحدثين الشائه على هذا النحو تجديد في الصياغة وليس في المعاني، فالمعاني قديمة ملقاة في الطريق كما قال الجاحظ من قبل. وكل مافعله المحدثون أنهم ألبسوا القديم وشياً جديداً، يوصف بالإيجاب مرة والسلب مرات.

ثالثاً: إن المحدثين ـ باسرافهم في صياغة القديم أو إفراطهم في استخدام البديع ــ قد أساءوا إلى الأصل القديم لطرائق العرب في التعبير، وخرجوا على نماذجه الموجودة «في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وإشعار المتقدمين».

هذا التكييف لما فعله المحدثون كان يراد به نفي الأصالة عنهم من ناحية، والإعلاء من شأن التقاليد من ناحية ثانية، وإضفاء طابع ديني على الاتباع من ناحية ثالثة. ومن الطبيعي أن يتقبل هذا التكييف الآمدي (في الموازنة) وعلى بن عبد العزيز الجرجاني (في الوساطة) وغيرهم من القدماء الذين تتآلف كتاباتهم مع كتابات ابن المعتز في نسق معرفي واحد. ومن الطبيعي ــ بالمثل ــ أن يرفض هذا التكييف الصولي وأقرانه من أصحاب الكتابات التي تصدر عن نسق معرفي مضاد للنسق السابق، والذين كان لهم تكييف مختلف للأمر كله.

ولكن المفارقة تظهر ــ وتزدوج ــ عندما يتقبل القراء «المحدثون» ــ من عصر الوجدان الفردي ــ وجهة نظر «القدماء» في الخصومة وتكييفهم لها، دون أن يطرحوا السؤال المضاد من وجهة نظر «المحدثين»، أو يعيدوا قراءة شعر هؤلاء المحدثين في علاقته بتوصيفهم النقدي لمذهبهم[٩٥]، أو يضعوا ذلك كله في سياق أكبر يكشف عن البناء المركب الشامل لهذه الخصومة التي انطوت على مستويات أدبية وفنية وفكرية، لا يمكن إدراك أي منها في عزلة عن غيره داخل هذا البناء الشامل[٩٦].

لم يفعل محدثو العصر الحديث ذلك، وإنما تقبلوا تكييف القدماء للخصومة، واتبعوه من غير نظر في الدليل، فكان الوجه الأول للمفارقة أن أصحاب الجديد الحديث (نزعة الوجدان الفردي) يتنكرون للجديد القديم من ناحية، ويتناسون ــ دون أن ينتبهوا ــ نهجهم الوجداني (الإسقاطي) من ناحية ثانية. وذلك حين استعادوا صراعاً قديماً، انخرطوا فيه، وتبنوا منه وجهة نظر أشباه خصومهم في الحاضر، دون معرفة أو بحث يفتش عن الخصم الغائب الذي يشبههم في الماضي. ويظهر الوجه الآخر للمفارقة فيزيدها حدة، عندما نلاحظ أن اللاحق من قراء عصر الوجدان يأخذ عن سابقه، بنفس منطق التقليد الذي تم الأخذ به عن القدماء، في سلسلة تبدأ من طه ابراهيم ولا تكاد تتوقف. هكذا يقول طه إبراهيم في الثلاثينيات[٩٧].

> «المحدثون غيروا ظاهر الشعر ليضعوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة، غيروا الظاهر فقط، فشعرهم هو الشعر القديم مغطى مستوراً».

ويقول محمد مندور ــ في الأربعينيات:[٩٨]

«لم يقولوا أفكاراً جديدة في صياغة قديمة، بل حاولوا بوجه عام أن يقولوا الأفكار القديمة في صياغة جديدة».

ويقول عبد القادر القط في الخمسينيات:(٩٩)

«وجد الشعراء أنفسهم يدورون في حلقة مفرغة.... ولم يكن من سبيل إلى التجديد إلا أن يلجأ الشاعر إلى التلفيق الذهني فيغير في المعنى القديم تغييراً بشيء من الإضافة أو التعديل أو المبالغة أو التعقيد ليخلع عليه الغموض ثوب الاصالة والجدة».

ويمكن أن نضيف إلى هذه النصوص نصوصاً أخرى غيرها ، لشوقي ضيف (البلاغة: تطور وتاريخ) وزغلول سلام (تاريخ النقد العربي) ومحمد زكى العشماوى(قضايا النقد الأدبي والبلاغة) وغيرهم. ولكن الإحصاء ليس هو المهم بل الانتباه إلى دلالة التكرار اللافت، وما تنطوي عليه هذه الدلالة من اتّباعية فاقعة في ازدواجها، سواء في جانبها الأول الذي يجعل القارىء الحديث (طه ابراهيم) يقرأ ناقداً قديماً، دون اختبار لصحة قراءته وسلامة تفسيره، أو في جانبها الثاني حيث يتبع هذا القارىء الحديث قراء متعاقبون يتقبل لاحقهم توصيف سابقهم، بنص عبارته (كما يفعل مندور) أو بتوسيعه وتعليله (كما فعل القط)، أو بتلخيصه (زغلول سلام).. الخ، وذلك في سلسلة تتصاعد فيها سطوة التقليد ، على نحو ما نراه شائعاً في جامعاتنا العربية التي يسود فيها «قبول» قول الأستاذ بلا دليل أو «استدلال» على صحته، والتي تعد فيها المراجعة والانقطاع المعرفي عن السائد المتواصل ضرباً من سوء الأدب والتنكر لتراث الأسلاف، مع أن أحد هؤلاء الأسلاف علمنا أنه:(١٠٠)

«لم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك».

وفي القول السابق ــ لو أنعمنا النظر ــ ما يعصمنا من مزالق قراءة «التقليد» ، وفي الوقت نفسه يعصمنا من مزالق الأشكال «الحداثية»، البراقة للنزعة نفسها حيث تتبدل صورة السابق ومكانه ولغته فحسب، ليأخذ اللاحق عنه مترجماً أو ملخصاً في اتباعية عصرية، لا تختلف فى آليتها عن الاتّباعية السابقة، أو حيث يأخذ اللاحق الحكم البراق لمن سبقه، خصوصاً حين يكون هذا الحكم متصلاً با لمشابهة بين نصوص التراث وأفكار الفرنجة.

وهنا، يبدو لقراءة مندور لعبد القاهر، في «النقد المنهجي» «وفي الميزان الجديد»، في الأربعينيات، أثر براق متكرر على قراءات الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، حيث تتواصل اتباعية التقليد، مراوغة، خفية، براقة، عصرية. وحسبي أن أشير إلى عبارات مندور الشهيرة في منتصف الاربعينيات.(١٠١)

> «مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل اليه علم اللغة في أوروبا لأيامنا هذه. وهو مذهب العالم السويسرى الثابت فردناند دي سوسير Ferdinan de saussure الذي توفي سنة ١٩١٣م.

تلك العبارات التي كانت بداية للقول بأن عبد القاهر يعد ــ في عصرنا:(١٠٢)

> «من زمرة أدبية نقدية تجعل الصورة الذهنية مداراً يدور عليه الحكم بالقيمة الأدبية وجوداً واقتناعاً».

وذلك في اتجاه قرائي متصاعد، يؤكد:(١٠٣)

> «أن الناقد الأول الذي اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربي: عبد القاهر الجرجاني، وأن فقرنا أمام الفكر الغربي فقر معاصر، وأن نقلنا المباشر عنه، في كثير من الأحيان، يصبح مهزلة فكرية: إذ أن ما نقلناه عنه جزء أصيل من تراثنا الذي نجهله جهلاً مؤسياً».

وبعد أن كان محمد مندور يقول إن الشيخ عبد القاهر قد سبق دي سوسير بقرون، فإن كمالا أبا ديب يقلب التشبيه، ولا يتردد في القول بأن التراث اللغوي ــ العالمي ــ «النابع من فرديناند دي سوسير» هو «جزء من التراث اللغوي العربي كما يتبلور في عمل ناقد هو عبد القاهر»(١٠٤)، أو أن بعض آراء الشيخ سابقة بقرون «لرأي ناقد معاصر، لا يزال تأثيره في النقد الحديث عظيماً، وهو آي .آي. ريتشاردز» (١٠٥) ، ناهيك عن أن دراسة ادفيك كونراد الحديثة عن « المحكات المنطقية» أو «البنيوية» في تحليل الصورة:(١٠٦)

> « تقصر عن طرح الأسئلة الجذرية في تحليل الصورة بالدقة التي يطرحها عبد القاهر».

ولنختم الاستشهاد بما قاله أدونيس ــ في الثمانينيات ــ من أن:(١٠٧)

> «قراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية».

وليس ذلك كله من قبيل تصاعد التقليد، أو مراوغته فحسب، في غيبة فحص دقيق ودرس مقارن لمقولات التشابه والتضاد بين دي سوسير (ومن بعده النقد الفرنسي البنيوي) وعبد القاهر، وإنما هو ـ فضلاً عن ذلك ـ وضع مؤس، يذكر المرء بأولئك الذين لم يقدروا روائياً مثل نجيب محفوظ إلا بعد أن تم تقديره على إيدي الفرنجة في الغرب، وبعد أن حصل على أكبر جوائزهم. وهو وضع يكشف ــ في النهاية ــ عن عرض من أعراض «تعويض» نفسي، تتحول معه علاقة الناقد العربي المعاصر بتراثه النقدي إلى علاقة تضاد

عاطفي، هو انعكاس لعلاقته بالنقد الأوروبي الذي لا يملك هذا الناقد سوى أن يتبعه، ولا يستطيع ــ ما لم يطور أدوات إنتاج معرفته النقدية والتراثية ــ سوى أن يحلم ــ عاجزاً ــ بالاستقلال عنه.

ـ ٩ ـ

إن ذلك يلفتنا ــ مباشرة ــ إلى الدور الذي يقوم به «الآخر» في قراءتنا لتراثنا. هذا «الغرب» (المتقدم) الذي يبدأ من الضفة الأخرى لحوض البحر الأبيض المتوسط، والذي دخلنا معه في علاقة تبعية متعددة الأبعاد، منذ أن قصفت مدافع نابليون شواطىء الاسكندرية عام ١٧٩٨. وإذا كانت التبعية الاقتصادية أبرز أشكال التبعية التي تربطنا بالآخر، فهناك التبعية الفكرية التي نحاول الفكاك منها بالتراث والتي نواجه بها التراث في الوقت نفسه، وذلك في علاقة تضاد عاطفي، تنعكس علي العلاقة التي تربطنا بالتراث، من حيث رغبتنا في الاتصال به والانفصال عنه ، ومن حيث محاولتنا الاستعانة به لمواجهة الآخر، والاستعانة بالآخر لمواجهته في آن.

هذا الاشتباك بين «الآخر» و «التراث» في وعينا يجعل من حضورهما حضوراً متبادلاً، على نحو تغدو معه كل قراءة للتراث قراءة للآخر، وكل قراءة للآخر قراءة للتراث في الوقت نفسه، إذ بقدر ما يؤثر التراث في تعرفنا الآخر وإدراكه فإن الآخر ـ بدوره ـ يؤثر في تعرفنا التراث وإدراكه.

هذا الحضور المتبادل يمكن أن نتعمقه على مستويات متعددة، لكن ما يهمني ــ في هذا السياق ــ هو «الاستعارات المعرفية» التي نأخذها عن الآخر، والتي تتحول إلى قوى تحكم توجهاتنا في قراءة التراث، وتغدو الإطار المرجعي الذي تنتسب إليه أحكامنا القيمية، منذ أن قال قسطاكي الحمصي ــ في كتابه «منهل الوراد في علم الانتقاد» ــ عام ١٩٠٧ :(١٠٨)

«لم يكن النقد من العلوم المعرفية عند العرب في عصر من العصور، مع أن الانتقاد من الغرائز التي عرفوا بها في كل زمن فلم يحددوا له رسماً ولا اشتقوا من اسمه فناً غير ما هو معلوم عندهم من نقد الدراهم، أي تمييز جيدها من رديئها».

إن كل خطاب نقدي عن التراث النقدي ــ ومن ثم كل نمط قرائي ــ ينطوى على استعارة معرفية كامنة، هي صياغة لنموذج معرفي (ابستمولوجي) يوجه الخطاب في فعله أو النمط في اتجاه حركته. هذه «الاستعارة» ــ آخر الأمر ــ أحد الموجهات الضمنية الأساسية للمتوسطات القرائية. وأحسب أنها أخطر هذه الموجهات من حيث تأثيرها السالب، ما لم نواجهها بوعي نقدي يقظ، فهي القطب الذي يحدد محيط القراءة ومداها، والمركز القيمي الذي تنطلق منه القراءة ــ داخل النسق المعرفي ــ لتعود إليه. ولعل أهم استعارتين وأكثرهما تكراراً وإلحاحاً، في هذا المجال، وارتباطاً بنظريات أدبية مازالت مؤثرة، هما استعارتا: «التطور» و «التعبير».

وإذا تحدثنا عن «التطور» في التراث النقدي أو البلاغي، وما أكثر ما نفعل، فنحن لانفارق صيغة هذه الاستعارة، أو دوالها التي يتضمن مدلولها شكل خط مستقيم صاعد من ناحية، نقيض للأشكال الدائرية من ناحية ثانية، ولا تفارق دلالته مبدأ التراكم الكمي من ناحية ثالثة. وتلك دلالة تجعلنا واقعين ــ بالضرورة ــ في إسار حكم قيمي مسبق على القديم والجديد، على نحو يغدو معه الأول أقرب إلى السلب والثاني أقرب إلى الإيجاب. وفي الوقت نفسه ينطوي هذا الحكم القيمي على التسليم بمبدأ التغير والصيرورة من حيث هو حقيقة نهائية. ولا يؤدي تبني هذه الاستعارة ـ بالضرورة ـ إلى تبني كل الأفكار المصاحبة لها . ولكنه يخلق ــ على الأقل ــ

ترابطاً اختيارياً بين القارىء وهذه الأفكار، بعضها أو كلها، الأمر الذي يوجه الرؤية من زاوية دون غيرها، أو النظر من منظور دون آخر، فيحدد الإطار الذي يتحرك القارىء داخله، راصداً الظواهر، قائماً بعمليات حذف أو إضافة، تأكيد أو تهوين، تصغير أو تكبير، تلوين أو تمكين، حسب تناسب العناصر مع الاستعارة الكامنة؛ أو بما يجعل العناصر كلها منظورة في ضوء الاستعارة المعرفية الكامنة.

ولا يوازي استعارة التطور أو يتداخل معها في التأثير ـ فى قراءاتنا للتراث ـ سوى استعارة « التعبير » التي تصوغ النموذج المعرفي للنقد الوجداني (الرومانسي) بوصفه الإطار المرجعي الأكثر هيمنة على قراءة تراثنا النقدي، منذ فترة ما بين الحربين بأحلامها الليبرالية الصاعدة إلى المرحلة الراهنة بكل أمانيها المحبطة. وتتضمن دوال استعارة التعبير مدلول الانبثاق الصاعد[١٠٩]، أو التدفق الذي يندفع معه شيء من الداخل (داخل الأديب) إلى الخارج، في حركة قاهرة تتجاوز الإرادة الفردية للأديب، في تكونها الداخلي الذي يمور محتدماً حتي يصل إلى لحظة أشبه بلحظة الغليان، حيث يندفع ما في الداخل كالنبع، أو البركان، أو فعل الولادة، أو انبثاق البذرة من باطن الأرض، أو انبثاق الضوء من داخل المصباح، ويبرز على السطح بوصفه «تعبيراً» عن فعل اكتمل داخل الأديب وليس خارجه.

هذه الاستعارة لاتتناقض مع استعارة «التطور» من حيث منحاها الصاعد، المتقطع. ولكنها تتناقض مع استعارة المحاكاة (ظاهرياً على الأقل) بما تنطوي عليه من دلالة الانبثاق التي تؤكد ـ بدورها ـ القيمة الفردية للتعبير من ناحية، وسمو الداخلي بالقياس إلى الخارجي من ناحية ثانية، وارتفاع الأنا المتفردة بالقياس إلى المجموع من ناحية ثالثة. وبقدر ماتتجاوب

استعارة التطور والتعبير، تجاوب الخاص والعام فى مركب واحد، فإن كلتيهما تتحولان ــ في التجليات العملية ــ إلى موجِّهات قرائية مؤثرة. ويكفي الإشارة إلى قراءات جيل طه حسين والخولي وطه إبراهيم وأحمد أمين، وجيل محمد مندور وعبد القادر القط وشوقي ضيف.. الخ، لتأكيد هيمنة هاتين الاستعارتين على قراءة التراث النقدي، حيث نلمح ــ عند هؤلاء جميعاً ــ الاستعارتين المتداخلتين، كامنتين، كالعلة الأولى التي تتفرع عنها كل المعلولات، من حيث افتراض خط صاعد من التطور، وتأكيد مبدأ التراكم، والإلحاح الدائم على قوانين العلِّية الواصلة ما بين «الفجر» و «الضحى» و «الظهر» بلغة أحمد أمين. أضف إلى ذلك إيثار التخصيص على التعميم، والوجدان على العقل، والفردية على الجماعية، والذوق على المعيار العام، والنقد العملي على التطبيقي، وروح الفن على روح العلم.

ولو تركنا استعارتي التعبير والتطور إلى غيرهما من الاستعارات المعاصرة، سواء اللاحقة على التعبير أو المضادة لها، وجدنا استعارة «الخلق» أو «الانعكاس» أو «البنية» أو «التفكيك» أخيراً. وجميعها تكثيف لغوي لأطر مرجعية تنتمي إلى ثقافة الآخر، ومن إنتاجه ، ونستهلكها نحن ـ فى حدث القراءة ـ بطريقة تؤكد الحضور المؤثر لهذا الآخر على كل قراءة نقوم بها في تراثنا العام أو الخاص.

ويبدو أنه يلزم لي ــ حتى أستبعد أي سوء فهم ــ تأكيد الوجه الموجب لأمثال هذه الاستعارات، من حيث كونها أدوات ضرورية لاسبيل إلى الاستغناء عنها، أو تجاهلها، أو الجهل بها، في تطوير كل معرفة قائمة بالتراث، أو إنتاج أية معرفة جديدة به، على الأقل إلى أن تستطيع ثقافتنا أن تصل إلى الطور الذى يمكنها من الإنتاج الذاتى لمثل هذه الأدوات . وحتى

لو وصلت ثقافتنا إلى هذا الطور فإن الجدل مع «الآخر» المنتج لهذه الاستعارات سيظل ــ كما كان دائماً ــ شرطاً أساسياً لاكتمال وعي الأنا بنفسها من ناحية، وقدرتها على تطوير نفسها بالحوار مع غيرها من ناحية ثانية.

والحق أن الأثر السلبي لهذه الاستعارات المعرفية قرين غياب الوعي النقدي بها، وتقبلها بمنطق الاستهلاك (الذي يقوم على الترجمة أو التلخيص أو النقل) وليس منطق الإسهام في إعادة الإنتاج، أعني التسليم الاتباعي بسلامة الاستعارة دون استدلال على صحتها واختبار لتناسبها، أو فحص لإمكاناتها على مستويين: مستواها الذاتي المقترن بسياقها التاريخي ونسقها المعرفي الذي أنتجت ضمن علاقاته، ومستواها الأدائي الوظيفي، حين يستخدمها القارىء في سياق تاريخي مغاير، أو نسق معرفي ينطوي على إشكاليات مغايرة . وللأسف فإن ما يبدو لافتاً إلى الآن أن وعي الذات القارئة بهذه الاستعارات يعجز ــ غالباً ــ عن التأمل المحايد لها، والاختيار الهادىء لسلامتها، والإضافة المنتجة إلى عناصرها، وذلك بحكم ظروف المرحلة الحضارية التي نعيشها، وعلاقات التبعية التي نحياها، والأدوات التي نستخدمها في إنتاج المعرفة، في مستوياتها المتجاوبة المتصلة بجدل الأنا مع نفسها ــ في ماضيها وحاضرها ــ والآخر الذي يظلل بوطأته إمكانات مستقبلها.

ويبدأ الأثر السلبي لهذه الاستعارات، في قراءة التراث النقدي، من حيث هي موجِّهات ضمنية، بما يتجاوز التقليد الاستهلاكي إلى فرض إشكاليات على التراث مجافية له، أو ليست من صنعه، ولم تكن مطروحة عليه في عصوره الخاصة، وذلك بدل البحث في التراث نفسه عن صيغه الداخلية، ومن ثَمَّ

اكتشاف الأسئلة الخاصة التي كانت مطروحة على هذا التراث، والتي هي من صنعه، والتي تتحول إجاباتها ــ في النهاية ــ إلى أسئلة مطروحة علينا.

إن استعارة «التعبير» ــ على سبيل المثال ــ مرتبطة باكتشاف الفرد لذاته، في استقلالها عن القوى المطلقة الكامنة وراء الكون، والقوى الاجتماعية التي تحد من حريته في هذا الكون ، ومشكلات التعبير عن العلاقة بين هذا الفرد والمطلق من ناحية، وما يتصل بها من تحويل الإلهيات إلى إنسانيات، ومشكلات العلاقة بين هذا الفرد والسلطة الاجتماعية والسياسية من ناحية ثانية، وبينه وبين لغة الآخرين العامة التي تتناقض مع فرديته من ناحية ثالثة، ومعاناته هذه اللغة في اكتشاف الحقيقة الكلية في حضورها الداخلي الذي يتجلى فيه المطلق خلال المحدود من ناحية رابعة، والتمرد على هذه الحقيقة نفسها من ناحية خامسة، والتفرقة بين الانفعالات العميقة التي هى بواده الكشف والتمرد على المتجلى في الكشف في آن، وبين الانفعالات العابرة التي هي علامة على سطحية الشعور من ناحية سادسة.. الخ، كلها مشكلات مضمنة في استعارة التعبير ، ومنسربة في مدلولاتها الخاصة بها، وهي وكثير غيرها من المشكلات تتحول إلى أسئلة بلا صدى موجب عند طرحها الآلي على التراث النقدي. وبقدر ما تقلص هذه الأسئلة «حدود» التراث الأدبي في بحثها ــ سدى ــ عن الشاعر الذي:

هبط الأرض كالشعاع السني بعصا ساحــــر وقلــب نبــــي

فإنها تقلص مفهوم النقد الأدبي نفسه، في إلحاحها الفردي على الذوق الذي يجعل من «النقد المنهجي» مجرد «فن تمييز الأساليب» الشعرية على المستوى الفردي، فلا يبقى حالاً في دائرة النقد الأدبي سوى بعض النقد التطبيقي للشعر، ويخرج النقد النظري مطروداً من مملكة الذوق، منبوذاً

بوصمة التعليل العقلي ونقيصة الإيمان بالمبادىء العامة المجردة. وينقطع الضوء تماماً عن «نظرية النقد» و«نقد النقد» و «النقد الشارح» على السواء. وإذ تتقلص حدود التراث الأدبي والنقدي، حيث تُسقط النزعة الفردية المصاحبة لاستعارة التعبير ظلها على التطبيق الآلي، فإن النصوص النقدية تتحول إلى أعمال فردية، متفردة، متناثرة، كأنها ممالك منعزلة في ملكوت الأفراد الذين لايصل بينهم إلا جوار خارجي في منازل الزمن. وتختفي العلاقات المتبادلة بين النقد الأدبي والحقول المعرفية المغايرة. وفي الوقت نفسه تختفي العلاقات المتبادلة بين النصوص النقدية وأنساقها المعرفية، حيث لاينفصل عبد القاهر عن أشعريته، ويدور كلاهما في فضاء يناوشه العقل من ناحية والنقل من ناحية أخرى، في دورة لاتخلو من علاقة غياب بأفلاك الحدس والتجريب.(١١٠)

بعبارة أخرى، إن عدسة التعبير لن ترى النصوص النقدية في مستوياتها البنائية، أو جوانبها العلائقية بل تراها في تفردها المنعزل، وحدودها الضيقة، ودوائرها الجزئية. وإذا أضفنا أن هذه العدسة ملونة سلفاً، وأن عمقها البؤري جاهز من قبل، فإن ما سوف تراه هذه العدسة لن يكون هو التراث بالضرورة بل ما يتلون بلون العدسة، أو يقع في بعدها البؤري، فتغدو أداة الرؤية معكرة الرؤية، ومن ثم سبيلاً إلى تزييف الوعي بالتراث.

ومن المؤكد أن هذا التزييف يزداد حدة وخطراً، عندما تنتهي الأسئلة المضمنة، في الاستعارات المطروحة على التراث، إلى إجابات سالبة بالنفي. عندئذ، يحدث نوع من التقابل ــ اللاشعوري ــ بين الاستعارة في سياقها الأصلي ــ المستعارة منه ــ وصداها الشاحب في التراث ــ المستعارة له. وتتخلق مقارنة شاجية مؤسية على مستوى الوعي أو اللاوعي، يتأكد معها

الاحساس بالدونية إزاء الأنا المنتجة للاستعارة الأصلية، والإحساس النافر ـ المضاد ـ بالأنا المستقبلة لآلية التطبيق. وينعكس كلا الإحساسين على الآخر، فينشأ «التضاد العاطفي» Ambivalence الذي هو العلة الأولى وراء القراءة التعويضية.

وإما أن لايجد القارىء صدى إيجابياً للاستعارة المعرفية التي يقرأ خلال عدستها، فينفر من التراث (المتخلف) الذي لا يستجيب لما يبديه الآخر (المتقدم) أو يقدمه، نفور الابن من الأب العاجز عن حمايته من سطوة الآخر، الغريب، الذي يرتبط به الابن ارتباط التابع المنبهر بالمتبوع المخايل؛ أو يجبر القارىء تراثه على الاستجابة الموجبة (القسرية) لما يرد عن الآخر، بالتضخيم أو التكبير، والتركيز على المشابهة السطحية أو المماثلة الجزئية، لينفي هذا القارىء شعوره بالدونية، أو «يبرره» بالمعنى المستخدم في التحليل النفسي، ويفاخر بتراثه المحبوب حيث لا مجال لفخر في واقع الأمر، فيسقط كل ـ أو بعض ـ ترابطات الاستعارة الجديدة (تعبير، بنية، انعكاس، تفكيك... الخ) على التراث القديم.

وإذا كان هذا التضاد العاطفي لازمة مصاحبة للقراءة التعويضية فإن هذه القراءة نفسها تنطوي على مفارقة ساخرة حادة. ذلك لأن «الاستعارات المعرفية» الواردة عن الآخر، متقلبة، متغيرة، لا تثبت على حال، ولا تظل محافظة على بريق أحدث الأزياء (الموضات) طويلاً، في هذا العصر الذي يتميز بسرعة إيقاعه، فماذا يفعل القارىء الذي يستخدم أمثال هذه الاستعارات استخداماً آلياً؟ ليس أمامه سوى اللهاث وراء استعارات أجد وأكثر بريقاً! وتلك ظاهرة مؤسية حضورها الفاقع علامة على خلخلة

الأنساق المعرفية السائدة للقارىء، وعلاقتها غير المتكافئة بأنساق معرفية مغايرة.

والحق أن الوعي النقدي بهذه الاستعارات أداة امتلاكها وخلاص من مآزقها في آن، فعزل القارىء العربي المعاصر عن الأنساق المعرفية للآخر، وتجاهل استعاراتها المعرفية، ضرب من الجمود والتخلف، لا يقل خطراً عن النقل الآلي لهذه الأنساق، أو الاستخدام الساذج لاستعاراتها. وإذا كانت أدواتنا المعرفية ــ الآن ــ قادرة على أن تتجاوز بنا الهشاشة العاطفية التي كانت تدفع طه حسين إلى القول بأن أبا العلاء المعري ــ شيخ معرة النعمان ــ «يذهب في تشاؤمه نفس المذهب الذي يذهبه كافكا المتشائم الأوروبي الحديث فيما كتب بين الحربين العالميتين» ، وأن كافكا ومن معه : (١١١)

«لم يكادوا يزيدون شيئاً على أصول الفلسفة العلائية... فقراءة اللزوميات وقراءة الفصول والغايات في تعمق واستقصاء تنتهي بك إلى نفس الموقف الذي تنتهي بك إليه قراءة القضية والقصر وأمريكا».

أقول: إذا كانت أدواتنا المعرفية قادرة على أن تتجاوز بنا هذه الهشاشة العاطفية لدى جيل الرواد فإنها قادرة على أن تخلصنا من بقاياها لدى جيل الأقران، من المعاصرين الذين يرون في أبي تمام «مالارميه العرب»وفي أبي نواس «بودلير العرب(١١٢)» وفي الفارابي «روسو العرب في القرون الوسطى(١١٣)» فقد آن الأوان لأن ننتقل من المباهاة المؤسية بعبد القاهر في حضرة دي سوسير إلى الفهم الموضوعي العميق، والتاريخي، لنصوصه ونصوص دي سوسير، في علاقاتها المتباينة، وأنساقها المغايرة، بوعي نقدي لايتضاد عاطفياً بل يتماسك إجرائياً، ويتأسس منهجياً في سعيه لإنتاج معرفة جديدة (لا أيديولوجيا جديدة) بالتراث.

قد تكون أدوات إنتاج معرفتنا الجديدة بالتراث ليست من صنعنا تماماً ولكننا يمكن أن نمتلكها تماماً، بالفحص الدقيق لسلامتها، والمراجعة المستمرة لأصولها، والانتباه اليقظ إلى ما تتضمنه استعاراتها المعرفية من سلب وإيجاب، والتذكر الفطن لمغزى ما يقوله شيخنا عبد القاهر الجرجاني.(١١٤)

> واعلم أنك لا تشفي الغلة ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملاً إلى العلم به مفصلاً، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يصنع فيه إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذي هو منه.

وإذا كان ذلك كله يؤكد الوعي النقدي بالآخر فإنه يؤكد الوعي النقدي بالتراث، ومن ثم ضرورة البحث عن المشكلات النوعية التي انطوى عليها، والأسئلة الفارقة التي صاغها، والإجابات الخاصة التي اهتدى إليها. وفي الوقت نفسه، البدء بالتراث لا من حيث هو نقطة نهاية وإنما من حيث هو إحدى نقاط البداية، في جدال متعدد الأبعاد، تقوم به الأنا على مستوى علاقتها بالماضي والحاضر والمستقبل، وعلى مستوى وعيها بنفسها الذي لا ينفصل عن وعيها بغيرها في آن.

ـ ١٠ ـ

وهنا، يمكن أن نتعلم من تراثنا النقدي إحدى خبراته الموجبة في التعامل مع «الآخر»، وذلك حين تجاوز هذا التراث ـ في لحظة من لحظاته التاريخية ـ منطق النقل الآلي، والتصديق الاتباعي، والاستهلاك السلبي للاستعارات المعرفية للآخر السابق عليه (والذي لم يكن التراث داخلاً معه في علاقة تبعية على نحو ما نحن عليه الآن) خصوصاً استعارة المحاكاة، وانتقل إلى الاسهام في إعادة إنتاج هذه الاستعارات والإضافة إليها. هذا ما فعله أسلاف لنا

حاوروا (ولم يحاكوا أو ينسخوا أو يقلدوا) بلاغة الهنود والفرس واليونان ونقدهم الأدبي، وأضافوا إلى التراث اليوناني السابق عليهم إضافة الامتلاك، في علمي الشعر والخطابة تخصيصاً، لأنهم انطووا على حلم جليل أشار إليه أبو علي ابن سينا في القرن الخامس للهجرة، حين اختتم تلخيص ما جاء في كتاب أرسطو «فن الشعر» بقوله[١١٥]:

«هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب علم الشعر للمعلم الأول. وقد بقي منه شطر صالح. ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً شديد التحصيل والتفصيل».

ولقد وصل هذا الحلم الجميل إلى ذروته مع حازم القرطاجنى، في القرن السابع للهجرة، الذي حاور التراث السابق عليه، متسلحاً بالمبدأ السينوي «ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع.. بحسب عادة هذا الزمان» فقال ــ في ثنايا كتابه «منهاج البلغاء[١١٦]» ــ :

«وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا».

وقارن حازم بين أدب اليونان وأدب العرب، في هذا الكتاب، منتهياً إلى هذه النتيجة اللافتة التي تنطق الوعي بخصوصية الأنا في علاقتها بالآخر[١١٧]:

لو وجد... في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثير الحكم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي أحكام معانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم، وتلاعبهم بالأقوال المخيلة كيف شاءوا لزادوا على ما وضع من القوانين الشعرية.

إن هذا المنحى العقلي الذي يحرص على الإضافة الدائمة ـ ومن ثَمّ المراجعة الدائمة ـ إلى علم الشعر، ومواصلة «الابتداع» فيه «حسب عادة.. الزمان» والوعي بخصوصيته هو أهم الخبرات الموجبة التي يمكن أن نتعلمها من تراثنا النقدي، في عصوره الزاهرة، سواء في تعاملنا مع «الآخر»، أو في تعاملنا مع تراثنا النقدى نفسه، في مختلف عصوره.

ومن المؤكد أن تراثنا، أو تراث الآخر، ليس جوهراً نقلياً، اكتمل دفعة واحدة، أو دفعات، في الماضي، فلم يبق سوى تكراره، أو إلغائه، وإنما هو بعض خبرة النوع الإنساني المرتبطة بشروطها التاريخية، التي تقبل احتمالات الزيادة والتطور، أو التغير والتحول في الوقت نفسه. ولقد كان بعض مفكري التراث على وعي بذلك، من حيث ما يتصل بتراث الآخر السابق على التراث العربي، فقد أدرك الكندي ــ الفيلسوف البصري ــ أن تراث كل أمة انما هو حلقة من حلقات «تتميم النوع الانساني». وحري بنا إذا كنا حراصاً على تتميم نوعنا. «إذ الحق في ذلك»، فيما يقول الكندي، أن نبدأ مما قاله القدماء، السابقون علينا، لا على سبيل استعادته أو تكراره بوصفه الأكمل والأنقى، بل على سبيل «تتميم مالم يقولوا فيه قولاً تاماً، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان(١١٨)».

ولن نقوم بتتميم النوع الإنساني لو بدأنا من تراثنا، أو من تراث الآخر، قديمه أو حديثه، بوصفه البداية المطلقة أو النهاية المطلقة، إنما يكتمل «تتميم النوع الإنساني» ويأخذ في التحقق، حين نبدأ من «عادة اللسان» الذي ننطقه، و«سنة الزمان» الذي نعيشه. عندئذ، يمكن أن «نبتدع... بحسب عادة هذا الزمان» كما قال ابن سينا، ونكون إضافة حية إلى الحلم القديم وليس نهاية جامدة له.

هوامش البحث:

(١) -P. Ricoeur, The conflict of Interpretations; Essays in Hermeneutics, Edited by Don Ihdle, Northwestern Univ. Press, 1974, p. 16.

(٢) راجع مادة «قرأ» في اللسان والصحاح والتاج، ومعجم ألفاظ القرآن الكريم وتفسير الطبرى والزمخشري للآية الأولى من سورة العلق، ولدوران مادة «قرأ» في (النحل/ ٩٨) و(الاسراء/ ١٠٦) و(يونس/ ٩٤) و(الحاقة/ ١٩) والأعراف/ ٢٠٤).

(٣) - R. Palmer, Hermeneutics, Northwestem Univ. Press 1969, PP. 12-13

(٤) - T. Todorov, Symbolism and Interpretátion, Trans. by Catherine Porter, Routledge & Kegan Paul, London, 1983, p. 19.

(٥) راجع مادة «فَسَّرَ» و «أَوَّلَ» في المصادر الآتية:

السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، القاهرة ١٩٣٩م.

أبو البقاء الكفوي، الكليات، دمشق ١٩٨٢م.

الراغب الأصفهاني، مقدمة تفسير، طه محمد سعيد الرافعي ١٣٢٩هـ.

حيث نجد في «الكليات»: التفسير والتأويل واحد وهو كشف المراد عن «المشكل». وفي «التعريفات»: «التأويل في الأصل الترجيع، وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معني يحتمله» و «التفسير الاستبانة والكشف والعبارة عن الشيء بلفظ أسهل وأيسر من لفظ الأصل». وفي مقدمة الراغب: «التفسير أعم من التأويل، وأكثر ما يستعمل في الألفاظ والتأويل في المعاني» وهو من الأول، أي الرجوع إلى الأصل ومنه الموئل للموضع الذي يرجع اليه. وذلك هو ردّ الشيء إلى الغاية المرادة منه علماً كان أو فعلاً».

(٦) - J. Laplanche and J-B. Bontalis, The Language of Psycho-Analysis, Trans. by D. Nicholson-Smith The Hogarth Press, London 1985, pp. 293-294.

والتفسير ــ في التحليل النفسي ــ هو: «النهج الذي يبرز ــ بواسطة الفحص التحليلي ــ المعنى الكامن في كل مايقوله المرء أو يفعله، كاشفاً عن أساليب الصراع الدفاعي ومستهدفاً ــ في النهاية ــ تحديد الرغبة التى يعبر عنها كل نتاج للاوعي».

(٧) - J. Culler, Structuralist Poetics, Cornell Univ. Press, New York, 1975, p. 128

(٨) من الأوضاع السلبية للدراسات العالية ــ في جامعاتنا العربية ــ أن أغلب من يقومون بدراسة التراث النقدي، أو توجيه الدراسات في مجالاته، لايدركون أهمية هذه العلاقة ومن ثَمَّ يعزلون دراسة التراث النقدي عن آفاقه الأدبية الحديثة، والنتيجة توسيع الهوة بين مجالات النقد الأدبي، القديم والجديد، وإنتاج أبحاث تقوم على المحاكاة والنسخ والتقليد.

(٩) ديوان حافظ ابراهيم (ت. أحمد أمين. أحمد الزين. ابراهيم الابياري) القاهرة ١٩٧١، ٣/ ٤٨٥ ــ ٤٨٦.

(١٠) أحمد شوقي، الشوقيات، بيروت، دار الكتاب العربي ١/ ١٦٠.

(١١) علي عبد الرزاق، أمالي علي عبد الرزاق في علم البيان وتاريخه، القاهرة ١٣٣٠هـ من ص ٣٧ ــ ٣٨.

(١٢) بدأ الامام محمد عبده تدريس كتابي عبد القاهر في «الأزهر» بعد عودته من منفاه في الشام (١٨٨٨م) ونشرهما، بعد ذلك، مع تأسيس جمعية احياء الكتب العربية عام ١٩٠٠م. ومن الذين حضروا دروسه: أحمد تيمور، مصطفى لطفي المنفلوطي وحافظ ابراهيم، وعبد الرحمن البرقوقي، وعلي الجارم، وعلي عبد الرزاق. وقد دفعت هذه الدروس علي عبد الرزاق ــ فيما بعد ــ إلى تأليف أماليه، وكذلك البرقوقي الذي نشر تقديم محمد عبده لكتابه في العدد الأول من مجلة البيان.

(١٣) محمد سعيد، ارتياد السحر في انتقاد الشعر، روضة المدارس المصرية السنة السابعة، العدد السابع عشر (الثلاثاء ١٥ رمضان سنة ١٢٩٢هـ) ص١٦.

(١٤) رفاعة الطهطاوي، الأعمال الكاملة (ت. محمد عبده) بيروت ١٩٨٧، ٢/ ٢٣٧.

(١٥) محمد صبري، الشوقيات المجهولة، القاهرة ١٩٦٢، ٢/ ١٧٣.

(١٦) الجاحظ، الحيوان، ط الساسي ٥/ ١٢٨ ــ ١٢٩.

(١٧) ابن رشيق، العمدة، ط محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ١٩٥٥م ــ ١/ ١٧٨.

(١٨) محمد عثمان، قواعد في فن الشعر، روضة المدارس المصرية، السنة السادسة، العدد الرابع (الخميس ١٥ ربيع الآخر سنة ١٢٩٢هـ) ص١١ــ١٥.

(١٩) ديوان المازني (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة) ص١٣.

(٢٠) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، تونس ١٩٦٣م ص١٣.

(٢١) راجع لصاحب البحث، المرايا المتجاورة، القاهرة ١٩٨٢، ص١٤٨.

(٢٢) أبو أحمد العسكري، رسالة التفضيل بين بلاغتي العرب والعجم، نقلاً عن أمين الخولي، مناهج تجديد، القاهرة ١٩٦١، ص١٢٠.

(٢٣) طه ابراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الحكمة بيروت، ص١٦٣ وأشير إلى بقية الاقتباسات في المتن.

(٢٤) محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مطبعة نهضة مصر ــ القاهرة، الطبعة الأولى، وأشير إلى بقية الاقتباسات في المتن.

(٢٥) راجع لأمين الخولي، مصر في تاريخ البلاغة (بحث ألقي عام ١٩٣٤) ضمن مناهج تجديد، ص٢١٩ ــ ٢٥٣.

(٢٦) ابن الأثير، المثل السائر (ت. الحوفي وطبانة) القاهرة ١٩٦٢، ١/ ٣٩.

(٢٧) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء (ت. محمد الحبيب ابن الخوجة) تونس ١٩٦٦ ص١٠٥.

(٢٨) عباس العقاد، في بيتي، سلسلة اقرأ القاهرة ١٩٤٥، ص٤ ــ ٢٥.

(٢٩) أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية، القاهرة ١٩٧٩، ص٩٣.

(٣٠) شكري عياد، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، القاهرة ١٩٦٧، ص٢٢.

(٣١) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت ١٩٧١، ص٩ــ١٠.

(٣٢) أدونيس. الثابت والمتحول الطبعة الثالثة، بيروت، ١/ ٣١.

(٣٣) حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، تونس ١٩٨١، ص١١.

(٣٤) عبد السلام المسدي، التفكير اللساني في الحضارة العربية، تونس ١٩٨١ ص١٢ــ١٣.

(٣٥) - K. Abu Deeb, Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery, London, 1979, p. 3.

(٣٦) - E.H. Carr, What is History, Penguin London, 1964, p.12-14.

(٣٧) كليلة ودمنة، بيروت ١٩٧٢، ص١٨.

(٣٨) ديوان أبي نواس (ت. أحمد الغزالي) ص٦٠٤.

(٣٩) قدامة، نقد الشعر (ت. يونبياكر) ليدن ١٩٥٦، ص٤٢.

(٤٠) النفري، كتاب المواقف (ت. أربري) القاهرة ١٩٣٤، ص٥١.

(٤١) عبد القاهر، دلائل الاعجاز، القاهرة ١٩٦١، ص٢٩٦ وقارن بما كتبه عبد الفتاح كيليطو عن الدلالة «الشمسية» للمجاز عند عبد القاهر في الأدب والغرابة، بيروت ١٩٨٢، ص٦٠ــ٦٥.

(٤٢) هذا التصنيف أولي، تجريبي، يراد به التوضيح والتمثيل من ناحية، والكشف عن الدوافع المباشرة من ناحية ثانية.

(٤٣) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري، دار الشروق، ص٧.

(٤٤) فهمي جدعان، نظرية التراث، عمان الأردن ١٩٨٥، ص١٧.

(٤٥) المرجع السابق، ص٣٥.

(٤٦) حسن حنفي، من العقيدة إلى الثورة، القاهرة ١٩٨٨، ص١/ ٥.

(٤٧) المرجع السابق ١/ ٣٢.

(٤٨) حسين مروة، النزعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية، بيروت ١٩٨٠، ص١/ ٢٣.

(٤٩) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، بيروت ١٩٨٤، ص٣٧ وقارن بالتطبيق الموسع في بنية العقل العربي، بيروت ١٩٨٦ حيث الدراسة التحليلية النقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية.

(٥٠) يستخدم الجابري هذا المصطلح بمعنى متولد عن قراءته في «البنيوية» الفرنسية المعاصرة ــ خصوصاً كتابات ميشيل فوكو Michel Foucault ويحدده على النحو التالي:

«الإشكالية..... منظومة من العلاقات التي تنسجها ــ داخل فكر معين - مشاكل عديدة مترابطة لاتتوافر إمكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا في إطار حل عام يشملها جميعاً. بعبارة أخرى إن الإشكالية هي النظرية التي لم تتوافر امكانية صياغتها، فهي توتر ونزوع نحو النظرية، أي نحو الاستقرار الفكري» راجع محمد عابد الجابري، نحن والتراث، بيروت ١٩٨٢، ص٣٩.

(٥١) تأمل ــ مثلاً ــ العدد اللافت من الندوات والحلقات الدراسية والمؤتمرات التي عقدت حول التراث، من منظور العمل السياسي، واكتشاف الهوية وتحديات العصر، وجدل الآنا والآخر... الخ، ومن أهم هذه الحلقات الدراسية مايلي:

ــ «مؤتمر الابداع الفكري الذاتي في الأمة العربية» الذي نظمته جامعة الأمم المتحدة بالاشتراك مع جامعة الكويت في اكتوبر ١٩٨٠، في إطار مشروع «البدائل الاجتماعية الثقافية للتنمية في عالم متغير».

ــ الندوة العلمية التي نظمها معهد التخطيط القومي عن القضايا الاجتماعية للتنمية في مصر بعنوان «الثوابت والمتغيرات» القاهرة، مارس ١٩٨١م.

ــ ندوة «التراث والعمل السياسي» التي نظمها المجلس القومي للثقافة العربية، منتدى الحوار، الرباط، ١٩٨٢، ونشرت تحت العنوان نفسه عام ١٩٨٤م.

ـ ندوة «التراث وتحديات العصر فى الوطن العربي»، نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، القاهرة ١٩٨٤، وقد أشرف على نشرها السيد ياسين، عن المركز نفسه عام ١٩٨٥م.

(٥٢) فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون (دراسة وترجمة) القاهرة ١٩٨٤، ص ١/ ٩٢٦.

(٥٣) محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، بيروت ١٩٨٢، ص١٠.

(٥٤) فؤاد زكريا، المرجع السابق ذكره ص١٠.

(٥٥) طيب تيزيني، من التراث إلى الثورة، دمشق ١٩٧٩، ص١/ ١٢.

(٥٦) حسين مروة، النزعات المادية، ص١/ ٢٦.

(٥٧) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، ص١٦.

(٥٨) راجع ـ على سبيل المثال

-E.D. Hirsch, Validity in Inter Pertation Yale Univ. Perss, 1967, p. 8.

(٥٩) الاقتباس من سارتر، راجع، جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، القاهرة ١٩٦١، ص٢٥٤.

(٦٠) - Todorov, Op. Cit., p. 27.

(٦١) يكاد بياجيه يجعلها عملية واحدة مزدوجة البعدين فحسب، حيث يتصل بعد المواءمة بالموضوع والتمثل بالذات، راجع.

-Jean- Claude Bringuier, Conversations With Jean Piaget, Trans by Basi- Miller Gulati,The Univ. of chicago Press1977, P.4

وقد ترجم لي أستاذي الدكتور/ مصطفى سويف ـ عن الفرنسية مباشرة ـ تعريف بياجيه المصطلحي التمثل والملاءمة على النحو التالي:

«التمثل نشاط عقلي يتجه إلى إدماج موضوع معين، أو موقف معين، في مخطط نفسي أشمل».

«المواءمة نشاط نفسي للطفل يتلخص في تحويل مخطط أولي بهدف التكيف مع موقف جديد، سواء كان الطفل يعجز عن تمثل ذلك الموقف أو أن نضجه يجعله يتجاوز المرحلة السابقة التي كان يكتفي فيها بتمثيل أبسط».

(٦٢) - J. Culler, Op. Cit, p. 113-130.

(٦٣) الجابري، تكوين العقل العربي، ص٣٧.

(٦٤) - A.J. Greimas and J. Courtes, Semiotice and Language, Trans. by Larry Crist an others, Indiana Univ. Press 1982, p. 105`106.

(٦٥)راجع

-Lucien Goldmann, The Sociology of Literature in The Sociology of Art & Literature, Edited by M. C. Albrecht and others, London, 1970, p. 584-586.

(٦٦) راجع في هذا الكتاب، ابن المعتز، قراءة حديثة في ناقد قديم.

(٦٧) حسن حنفي، التراث والتجديد، القاهرة ١٩٨٠، ص ٢٣.

(٦٨) شكري عياد كتاب ارسطو طاليس، ص٢٢.

(٦٩) المرجع السابق، ص٢.

(٧٠) شوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة ١٩٦٥، ص٥ وقارن بكتاب رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، اسكندرية ١٩٧٩، ص٥ ـ٦.

(٧١) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، القاهرة ـ دار المعارف، ص١/ ٧.

(٧٢) كارل بوبر، عقم المذهب التاريخي، ترجمة عبد الحميد صبره، الاسكندرية ١٩٥٩ ص١١.

(٧٣) أدونيس، الثابت والمتحول، ص١/ ٣.

(٧٤) الجابري، نحن والتراث، ص٣٢.

(٧٥) زكي نجيب محمود، تجديد الفكر العربي، بيروت ١٩٧١، ص١٨.

(٧٦) عبد السلام المسدي، التفكير اللساني ص١٢.

(٧٧) محمود أمين العالم، الوعي الزائف، القاهرة ١٩٨٨، ص٢٢٢.

(٧٨) المرجع السابق، ص٢٢٥.

(٧٩) حسن حنفي، التراث والتجديد، ص١١.

(٨٠) أدونيس، الثابت والمتحول، ص١/ ١١.

(٨١) الجابري، نحن والتراث، ص٣٢.

(٨٢) -Carr, Op. Cit. p. 16.

(٨٣) حسن حنفي، التراث والتجديد، ص٢٣.

(٨٤) حسن حنفي، قراءة النص، الف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة ربيع ١٩٨٨ ص١٥ـ١٨.

(٨٥) - Edward W. Said "The Text, The World, the Critic" in Josue V. Harari (ed.) Textual Strategies, Cornell Univ. Press, 1979, p. 163

(٨٦) حسن حنفي، قراءة النص، ص١٦.

(٨٧) J. Laplanche and J-B Pontalis op. cit. p. 224-255.

(٨٨) انظر على سبيل المثال:

- P. Ricoeur, the conflict of Interpretations, Northwestem Univ. Pess, 1969.
Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, The Seabury Press, New York, 1,75.

(٨٩) حسن حنفي، قراءة النص، ص١٨.

(٩٠) - R. Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, London, 1984, p. 111.

(٩١) الجرجاني، التعريفات، ص ٧٥.

(٩٢) أبو البقاء الكفوي، الكليات، ص ٢/ ٩٠.

(٩٣) راجع صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر (ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث) بيروت ١٩٧٧، ص٥ ــ ٢٩.

(٩٤) ابن المعتز كتاب البديع (ت. كراتشقوفسكي) لندن ١٩٣٥، ص٢.

(٩٥) هذا ما فعله أدونيس بعد ذلك بكثير، فافتتح الاجتهاد المجدد في الخصومة بين القدماء والمحدثين، راجع مقدمة للشعر العربي، بيروت ١٩٧٩، ص ٣٧ ــ ٦٤.

(٩٦) راجع ضمن هذا الكتاب . «تعارضات الحداثة» .

(٩٧) طه ابراهيم تاريخ النقد، ص١٠٥.

(٩٨) محمد مندور، النقد المنهجي، ص ١٠٥.

(٩٩) عبد القادر القط، حركات التجديد في الشعر العباسي، ضمن: إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، القاهرة ١٩٦٢ ص٤٤١ وقارن بما كتبه المؤلف نفسه عام ١٩٥٠ ــ في اطروحته لدرجة الدكتوراه بعنوان: مفهوم الشعر عند العرب (ترجمة عبد الحميد القط) القاهرة ١٩٨٢م.

(١٠٠) الجاحظ، الحيوان (ت هارون)، القاهرة ١٩٤٨، ص١١.

(١٠١) محمد مندور، النقد المنهجي، ص ٣٢٦.

(١٠٢) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول، ص٢٥٣.

(١٠٣) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت ١٩٧٩، ص٢٢.

(١٠٤) المرجع السابق ص١١.

(١٠٥) المرجع السابق ص٤.

(١٠٦) المرجع السابق ص٣٥.

(١٠٧) أدونيس، الشعرية العربية، بيروت ١٩٨٥، ص٨٦ ــ ٨٧.

(١٠٨) قسطاكي الحمصي، منهل الوراد في علم الانتقاد، القاهرة ١٩٠٧، ص١/ ١١.

(١٠٩) الأصل الأجنبي (الذي ترجم بكلمة التعبير) ينطق هذا المدلول على نحو أوضح، حيث تسبق السابقة ex (الدالة على الحركة إلى الخارج في الانجليزية) الجذر Press (الدال على الضغط، أو العصر) مما يجعل دلالة الكلمة قرينة الضغط صوب الخارج، أو الانبثاق الصاعد.

(١١٠) هذا اذا افترضنا مع فهمي جدعان «أن التاريخ الفكري الاسلامي يفرض علينا أربعة نماذج أو أنماط معرفية شكلت القنوات الأساسية التي جرت فيها الأفكار في الاسلام : النمط النقلي، النمط العقلي، النمط الحدس أو الكشف (الصوفي) النمط الاختباري التجريبي. راجع « نظرية التراث»، ص٤٩.

(١١١) طه حسين، ألوان، القاهرة ١٩٥٢، ص٢٢٥، ٢٢٧، ٢٢٦.

(١١٢) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص٤٣.

(١١٣) الجابري، نحن والتراث، ص ٥٥.

(١١٤) عبد القاهر، دلائل الاعجاز، ص ١٧١.

(١١٥) عبد الرحمن بدوي (محقق ومترجم) فن الشعر، القاهرة ١٩٥٣، ص١٩٨.

(١١٦) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٧٠.

(١١٧) المرجع السابق، ص ٦٩.

(١١٨) رسائل الكندي الفلسفية (ت أبو ريدة) ص١/ ١٠٣.

القسم الثانى

قـراءات تطبيقية

- تعارضات الحداثة
- قراءة محدثة فى ناقد قديم
- نظريـة الفن عند الفارابـي
- الخـيال المتـعقـل



تعارضات الحداثة

هناك، لا شك ، عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية في التراث العربي، ولكن أهم هذه العوامل، في القرنين الثاني والثالث الهجريين، هو ما طرأ على الشعر العربي نفسه من تغير لافت، تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون، ابتداء من بشار بن برد (ـ١٦٧ هـ) وصالح بن عبد القدوس (ـ١٦٧ هـ) مروراً بأبي نواس (ـ ١٩٩ هـ) وانتهاء بابي تمام (ـ ٢٢٩ هـ). ولقد تجلى هذا التغير في مجموعة من الخصائص، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم، وباعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التي كانت مثالا يحتذى.

ولقد أطلق القدماء، من معاصري هؤلاء الشعراء، صفة «المحدثين» عليهم، وهي صفة تنطوي على إحساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم. وجعلوا من بشار رأسًا لمذهب متميز، فهو «أستاذ المحدثين وسيدهم»، لأنه «سلك طريقًا لم يسلكه أحد فانفرد به» [1]. وعدوا شعر أبي تمام قمة تصاعد هذا المذهب، بكل محاسنه ومساوئه. وكما أطلقوا على هذا المذهب «طريقة المحدثين» أطلقوا على نتاجه الشعري صفة «البديع»، وهي صفة تعني الصياغة على غير مثال سابق، فتنطوي على المفارقة، لأنها تشير

* نشر هذا البحث فى أكتوبر ١٩٨٠ .

إلى الأولوية في الوجود، والمخالفة للمعهود. وكأن البديع، من هذه الزاوية، وصف لنتاج «المحدثين»، على نحو يقارب ما بين صيغتي اسم المفعول في «المبدع» و «المحدث»، من حيث إن كليهما وصف لنتاج، يمثل ابتداعه وإحداثه خروجًا على ما هو ثابت، ومخالفة لما هو «قديم».

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسموه «مذهب المحدثين» ـــ أو طريقتهم ـــ إلى تلبية مطالب جديدة، نشأت لدى المبدعين والمتلقين، بفعل تغير الزمن، فقيل إن شعر المحدثين «أشكل بالدهر» كما أنه «أشبه بالزمان»، وإن «الذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين»[٢]. والسؤال هو: هل ترجع هذه المطالب الجديدة، عند المبدعين والمتلقين، إلى مجرد الجدة، على أساس أن لكل جديد لذة، فيما يقول ابن المعتز (-٢٩٦ هـ) أم ترجع هذه المطالب إلى تغير الزمن، وتقلب الأحوال، وبالتالي تغير الأذواق؟ أم أن هذا كله يرتد إلى أسباب أكثر جذرية أنتجت ماصاغه هذا المذهب من إدراك، وما أداه من وظائف، وما واجهه من هجوم، وما أثاره من مشاكل؟. ولعل هذه الأسئلة تقودنا إلى الأخطر، فنطرح السؤال الأهم عن ماهية «الحداثة» التي عدت مرادفة لهذا المذهب، وكيفية فهمها.

لقد قيل: إن أبا نواس «تمادى به حب البديع حتى أغرق فيه»، وإن أبا تمام «أراد البديع فخرج إلى المحال»[٣]. و «الإغراق» لفظ يشير إلى مجاوزة الحد فيما تعارفت عليه الجماعة، كما أن «المحال» من الكلام ما عدل به عن وجهته التي تعارفت عليها الجماعة أيضاً. وكلاهما وصف لحالة مفارقة بين أصل وفرع، ومبدع ومجتمع، وماض وحاضر. وكلاهما تجسيد لتعارض في الإدراك، فما يراه البعض استحالة واغراقاً من منظور، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف. لكن التعارض يظل قائماً بين منظورين، يرتبط

كلاهما بادراك مخالف، على مستويات متعددة، لا يمكن فهم المحدث «البديع» دونها.

ويقودنا هذا كله إلى «الحداثة». ولنلاحظ ، منذ البداية، إن «الحداثة» كصفة مصدرية، تختلف في شمولها عن صفتي اسم المفعول، في «المحدث» و «المبدع». إن صيغتها المصدرية تشير إلى شمولها، وتقرنها بنظام من التصورات، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له. وإذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبىء عن خلافها الكمي مع صيغة «المحدث» و «المبدع» من ناحية، وصيغة «الحديث» و«البديع» من ناحية ثانية، فإن الصيغة نفسها تنبىء عن تشابه كيفي، على المستوى الدلالي، بين صيغ متباينة، تشير إلى مستويات متعددة من تعارض جذري واحد بين طرفين أساسيين.

لقد قيل إن «الحديث» نقيض «القديم»، كما قيل إن «الحداثة» نقيض «القدم»(٤). وكلاهما قول يشير إلى أن ما يقع في دائرة الحداثة يتعارض مع مايقع في دائرة القدم. إن وجود أحدهما نفي لوجود الآخر، كما أن فهم أحدهما لا يتم إلا بفهم تعارضه مع الآخر. على أن هذا التعارض ليس تعارضاً بين عنصرين بسيطين، وإنما هو تعارض بين نظامين، يقوم كل منهما على مستويات متعددة تتجاوب عناصرها وتتوازى في علاقات، تصنع الصورة الكلية للنظام، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون إدراك علاقاته بغيره.

وإذا توقفنا، مثلاً ، عند التعارض الدلالي الذي يلازم وجود لفظ «المحدث»، رغم غياب نقيضه الذي لا تغيب فاعليته السياقية، لاحظنا أن التعارض له مستوياته المتعددة التي تشمل مجالات دينية وفكرية وجمالية. إن «المحدث» يرتبط بإحداث شيء على غير مثال، فيقود إلى «إحداث» البدعة

على مستوى الشرع، وبالتالي إلى مخالفة أهل البدع والأهواء لأهل السنة في الاعتقاد، مما يقودنا إلى مستوى ثانٍ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل في الفكر، وذلك مستوى لاينفصل عن مستوى ثالث يرتبط بالإحداث في الأدب، مما يفضي إلى مذهب «المحدثين» من الشعراء واختلافه عن مذهب «القدماء».

إن كل هذه المستويات تتجاوب في علاقات، تشكل نظاماً من التصورات، يجعل من الحداثة طرازاً من الإدراك الشامل، ينطوي على «الإبداع» في الفن، و«الإحداث» في الفكر، وينتج عنه «المحدث» بكل مستوياته التي نحاول تعرفها، من مستوى الشعر خاصة.

لنقل إن «الحداثة»، في الشعر، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضي مع الحاضر، في محور زماني فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر، في الحاضر نفسه، على مستويات متعددة. والشاعر «المحدث»، بهذا الفهم، هو الشاعر الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه، والإرتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير في الإدراك نتج عن تغير في علاقات الحاضر. وبمجرد أن يعي الشاعر هذا التغير في العلاقات، ويحاول صياغته إبداعاً، فإنه يدخل في تعارض له أكثر من جانب.

إنه ينطلق من الحاضر المتغير الذي يعيش فيه، بكل ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات. وهو يدرك أن هذا الحاضر ليس في حالة سكون، بل في حالة حركة، وأن هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة، يرتبط بعضها بما هو قائم، ومن ثم بمحاولة تثبيته، ويرتبط بعضها الآخر بما هو

ممكن، ومن ثم بمحاولة تحقيقه. وينطوي وعي الشاعر المحدث بمثل هذا الصراع المتوتر، بين نقيضين على نوع من الإختيار بالضرورة. إنه يختار سبيل الممكن وليس سبيل ماهو قائم. والاختيار ، من هذه الزاوية، يعني تبني موقف جمالي يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية، تسعى لتغيير ما هو قائم وتطويره. وبمجرد أن يختار الشاعر، أو يتبنى موقفاً، فإنه يدخل في تعارض مع من يعيش في عصره، ممن لا يشاركه الاختيار نفسه أو التبني.

ولن يصطدم الشاعر، في هذه الحالة، بأذواق القراء فحسب، بل بمؤسسات اجتماعية، وأنظمة فكرية، ونقاد ما زالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مخالفة . على أن التعارض يزداد عمقاً عندما يؤمن الشاعر بضرورة إعادة تشكيل تراثه ليدعم بالمتجاوب من عناصره إدراكه المحدث، وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه إلى تراث الأمم الأخرى، ليفيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه ، مما يؤدي إلى تعارض آخر مع عناصر في الحاضر وعناصر توازيها في الماضي، فنواجه، بالتالي، أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصور للتقاليد، فيحدث تعارض آخر بين إطارين مرجعيين في الحكم بالقيمة على عناصر الموروث من الماضي. ويزداد هذا التعارض تعقداً عندما يحاول الشاعر الإفادة، في تشكيل إدراكه، من كل أشكال الفكر المعاصر له، أي الفكر الذي يوازي إبداعه الشعري. وعلى رأس هذا الفكر ــ في حالة بشار وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام ــ الفلسفة، وما يتصل بها مما سمي «علوم الأعاجم». وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض العقل مع النقل، على مستوى الفن والاعتقاد، فنسمع شجاراً حول كفر الشعراء وإيمانهم، مثلما نواجه خلافاً بين أولئك الذين يريدون أن يصلوا مابين الشعر ومغامرة الفكر، وبين أولئك الذين يريدون من الشعر الحفاظ على «عمود»

الأقدمين، فيظل مجرد «ديوان» للعرب يجمع المآثر ويسجل الأحساب.

إن وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعني وعياً بمسؤوليته إزاء وضع تاريخي للحاضر وتراث أدبي للماضي، ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء «المحدثين» على أساس أنها حالة وعي متغير، يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفاً من هذا التغير، بصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر.

والنتيجة الطبيعية التي تحدث نتيجة هذه الحالة، هي تلك الصدمة التي تبده وعي المتلقي. إنه يدرك، فجأة، أنه إزاء شيء مختلف، كما لو كان كل شيء يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى جديداً. والصدمة لابد أن تولد استجابات متعارضة. وإما أن يرى المتلقي، في النتاج الشعري للحداثة، تجسيداً لشيء يستشعره، ويفتش عن لغة إبداعية تصوغه، فيستجيب للحداثة، استجابة موجبة، يكتسب معها خبرة جديدة، تمكنه من إدراك مستويات التغير في حاضره ، فيصبح من أنصار الشعر المحدث. وإما أن يرى المتلقي، في هذا النتاج، إحالة وإغراقاً، أو انحرافاً حاداً، يهدد كثيراً أو قليلاً من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعي، فيستجيب إلى الحداثة إستجابة سالبة. وقد يرى فيها شراً مستطيراً يتهدده، على مستويات عدة. وقد لا يرى فيها خطراً مباشراً لكنه يظل يتوجس منها، لأنها تربك أنسقته الإدراكية، فينظر إليها في ريبة، تجسدها دهشة الاستنكار التي تقول: «إذا كان هذا شعراً فكلام العرب باطل». وبين هاتين الاستجابتين المتعارضتين الأساسيتين، تنشأ استجابات ثانوية، تتجه صوب الإيجاب أو

السلب. لكن تظل صدمة الحداثة، في الشعر، تولد استجابات متعارضة، فتؤدي إلى نوع من التعارض والانقسام يصبح أكثر جذرية، عندما تكون حالة الوعي المتغير، في الأدب، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى، في بنية الوعي الاجتماعي كله. وعندئذ يصبح التعارض بين «القدماء» و «المحدثين»، في الشعر، عنصرا عضوياً من تعارض جذري يشمل المجتمع كله، في لحظة من لحظاته التاريخية، كما تصبح «الحداثة» نظاماً شاملاً من تصورات وعي متغير، ينطوي على مستويات مترابطة، منها الشعر.

-٢-

إن حداثة الشعر، عند بشار بن برد وصالح بن عبد القدوس وأبي نواس وأبي تمام، قرينة مواقف متميزة، من مثلث القيم الذي ينطوي على تصورات شاملة، متداخلة بالقطع، تبدأ بالإنسان، وتشمل العالم، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالإنسان والعالم. ولذلك رمي غير واحد منهم بالزندقة، فسجن البعض وقتل البعض الآخر، كما رُمِيَ غير واحد منهم بالشعوبية. و «الشعوبية» لفظ مراوغ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية، تخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية. والأمر نفسه في «الزندقة» التي ترتبط ارتباطاً أوضح بمخالفة التصورات الدينية التي توارثتها الجماعة الإسلامية. واتهام عدد غير هين من المحدثين بهاتين التهمتين، المتداخلتين، يعني طرحهم لتصورات مخالفة، ومواقف مضادة، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الإنسان على السواء.

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأساليبها، بل كان، قبل ذلك، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والإنسان. والرغبة فى تغيير الشكل، أو معارضة التصورات

القائمة، لا يمكن أن تبدأ فعلها إلا بعد تخلق الاحساس بعدم الرضا عما هو كائن، أو ثابت، على مستويات متعددة، فمثل هذا الإحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير ويقود إلى الحداثة . ولقد كان هذا الإحساس حافزاً للشعراء الأربعة، بطرائق متعددة، على تجاوز الحدود المتعارف عليها. ولولا هذا الإحساس، وما تخلق عنه من وعي متغير، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تعارض حاد، بين «قديم» و «حديث».

ولقد تجلّى هذا التعارض، عند هؤلاء الشعراء، في تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة في الواقع، مما ترتب عليه إعادة النظر في «عمود الشعر» القديم، ومحاولة نفي مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة تتواءم مع إيقاع واقع مختلف. ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير، عند بشار مثلاً، عن وعي متغير، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط، من حيث تبادله مع الآخر، بإعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية. ولذلك يصعب الفصل بين المعجم الجديد، والأوزان المتفاوتة التى يخرج بعضها على العروض الخليلي، والصور المركبة، وأشكال الصياغة النحوية وغيرها، وبين تشكيل إدراك جديد يرتبط، في جانب منه عند بشار، بالمفاضلة بين النار التي خلق منها إبليس والطين الذي خلق منه آدم، كما يرتبط بمناقشة قضية المصير الإنساني، وتوتر الانسان بين نقيضين لا خيار له بين طرفيهما ، مثلما يرتبط بالصراع الاجتماعي بين عناصر عربية وبينهما وبين عناصر فارسية، ومن ثم صراع القيم على مستويات متداخلة، لا تنفصل عن المشكل السياسي الذي يتضافر مع غيره ليصنع حداثة شعر بشار، مثلما يصنع الخاتمة الفاجعة لحياة الشاعر نفسه.

ولا يختلف بشار، في هذا، عن صالح بن عبد القدوس إلا في الدرجة

فحسب. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقتل كلا الشاعرين بتهمة متقاربة، وأن يواجه كلاهما مصيراً فاجعاً على يد «ديوان الزنادقة» في عهد المهدي (١٥٨ـ ١٦٩ هـ) . ومن اللافت للانتباه أن يتحدث كلا الشاعرين عن لون من غربة المثقف الذي يعيش من مجتمعه على شفا جرف هار، وأن يعاني كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة وسلامتها النظرية. إن السجن هو أهون الأضرار التي تترتب على هذا الموقف، ولكن هناك ماهو أقسى من السجن المادي . أعني ذلك السجن الداخلي الذي يحول بين الإنسان والفعل، فيجعله واحداً من فاقدي اليقين، في عالم الأحياء الموتى، أو الموتى الاحياء، وكأننا فيها يقول صالح:(٥)

خرجنا من الدنيا ونحن من اهلها ... فلسنا من الأحياء فيهـا ولا الموتى

ولعل وطأة هذا السجن على صالح هي التي جعلت منه أول شاعر يثقل القصيدة الغنائية بوطأة الفكر الذي يعانيه، فيباعد، بينها وبين البساطة القديمة، التي لم يعد لها مجال عند جماعة مثقفة، تحمل هموم واقع متميز، وتجرب أن تمارس الاختيار في الفن والفكر.

إن مثل هذا الاختيار هو الذي دفع صالحاً إلى الإلحاح، في شعره، على كتمان السر، وحفظ اللسان، والاحتراس في اللفظ، ووزن الكلام. وكلها صفات تنبيء عن صدام الشاعر المحدث بالمؤسسات الصارمة في عصره، ولما كان الشعر يعي الهوة التي تفصل ما بين إدراكه ومسلمات معاصريه، مثلما يعي وطأة الصدام مع هذه المسلمات، فإن إلحاحه على كتمان فكره، وعدم نشره بين «الناس» يصبح أمراً مبرراً ومفهوماً، بل يتجاوب قوله:

ربَّ سـرٍّ كتمتـه فكـأني ... أخـرس أو ثنى لسـاني خبل
ولـو أني أبديت للناس علـمي ... لم يكـن لي في غير حبسي أكـل

مع مايقوله ناثر مثل ابن المقفع (-١٤٥ هـ) انتهت حياته بفاجعة مماثلة، عن ضرورة الصمت وارتباطه بحرص الحكيم على صيانة نفسه «من نوازل المكروه ولواحق المحذور»(٦). إن الصمت، في هذا السياق، تعبير عن حرص المبدع الذي يعي خطورة أفكاره وتعارضها مع السائد. ومن اللافت للانتباه أن يرتبط تعريف «البلاغة»، في هذه الفترة الزمنية، بالصمت(٧)، وهو ارتباط يدل على صدام غير متكافىء بين مواقف متعارضة، فيدل على العناء الذي يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذي أشار إليه صالح بقوله(٨):

وإن عنـــاء أن تفهـــم جاهـــلا ويحسب جهلا أنـــه منك أفهـم
متى يبلـــغ البنيان يومـــا تمامـــه إذا كـــنت تبنـيه وآخر يهـــدم؟

ولقد كان أبو نواس ينطلق من الموقف نفسه عندما قال(٩):

مُتْ بـــداء الصـــمت خـــير لـــك مـــن داء الكـــلام
رُبَّ لفـــظ ســـاق آجـــا ل نيـــام وقيـــام
إنـــما الســـالم مـــن ألـــ ـــجم فـــاه بلجـــام

ولكن أبا نواس كان أكثر مخادعة من صالح. لقد حذق لغة المراوغة وأدرك(١٠):

أن في التعريـــض للعـــا قـــل تفســـير البيـــان

كما أدرك أن المزح يمكن أن يشي بالجد، دون خطر، بل «رب جد جره اللعب»(١١)، وأن «الفكاهة والمزاح» خير بديل لمادح «القوم اللئام»(١٢).

لقد حاول أن يوائم بين الغنائية والفكر، ويخفي تمرده تحت ستار مخادع من

المجون، يعفي هوناً على حواره مع «إبليس»، كما يعفى على شكوكه في الجنة والنار، والقدر والجبر. ولكن المخادعة لا تُخفى، في النهاية، رفضه لكل «أمام جور فاسق»[١٣]، ووعيه بأنه يعيش في «زمان القرود»[١٤]، كما لا تخفي تسليمه بحقيقة واحدة مؤكدة، هي «الموت والقبر». ولولا مخادعة النواسي بمجونه الساخر، ولولا طبيعة الظرف السياسي المختلف الذي عاش فيه، لواجه ــ فيما عدا السجن الذي احتواه أكثر من مرة ــ مصيراً بشعاً، كذلك المصير الذي واجهه بشار وصالح من قبله.

ولكن هذه المخادعة الساخرة وذلك الظرف السياسي لا يخفي، كلاهما، حداثة القصيدة النواسية من زاويا متعددة. أولاها: إدراكه أن كثيراً من مسلمات الماضي قد اصبحت أطلالاً صامتة لا تجيب. وثانيتها سعيه اللاهب لإعادة النظر في كل شيء، لعله يدرك «ما لا يتحرى بالعيون». وثالثتها: إخلاصه في تأليف شعر «واحد في اللفظ، شتى في المعاني». لقد صار الشاعر، عنده، كالعاشق الذي يكتوي بنار العشق، وهو يحاول اقتناص المعمي من عواطفه في لغة المسمى، وكالصائد الذي يطلب، إزاء الاطلال، طريدة يراها من أمامه وورائه، وكالفيلسوف، الذي سدت عليه طرق المذاهب. وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة في قول أبي نواس[١٥]:

وفـــوق رأســـي غبـــار	وتحـــت رجـــلي بحـــار
وحشـــو صـــدري شـــرار	فأيـــن أيـــن الفـــرار؟

ولقد واصل أبو تمام خطى أقرانه، ووصل بها إلى آفاق رحبة، طاف بها المتنبي من بعده، وغرق أبو العلاء بعدهما، في بحورها المظلمة، بلا قبس من ضوء أو قلائد من جمان. لقد سخر أبو تمام من الإدراك الجامد للكون، وحاول كشف نقيضين يتراوح بينهما المصير الإنساني، وأظهر تلك القوة

القاهرة التي تمنح الحياة ثم تسلبها. ولم يستطع أن يواجه هذه القوة إلا بالسخرية من الدهر، في استعارات، كانت دريئة لهجوم كثير من النقاد. إلا أنها ظلت تخايل من يتأملها بمراميها الخفية، التى لاتفهم إلا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره. عندئذ تتبدى حقيقة «الدهر» الذي ينبغي أن تُقَوَّم «أخادعه»، بعد أن ضج الأنام من خرقه، وحقيقة تلك «الفيافي» التي اخذت من الناقة ما سبق أن منحته لها، كأنها ذلك الكون الذي يمنحنا الحياة مثلما يمنحنا الموت. وعندئذ، أيضاً، تتبدى حقيقة «صدأ العيش» و«سري الهم» لدي شاعر «همومه أسفار». وتظهر علاقة الاستعارة بالزمان «المغفل» والدهر «الأخرق» ونهاية الحياة «الموت والهرم».

وإذا كان الطباق الذي يملأ شعر أبي تمام يكشف عن خاصية أسلوبية، تقتنص التناقض في عالم الشاعر، فإن الاستعارة تقودنا إلى تداخل عناصر هذا التناقض وتجاوبها، على مستوى معقد تعقد وعي الشاعر نفسه. ومن هنا يظهر التقابل بين العناصر ممتزجاً بنوع من التداخل، مما يسمح بإبراز التجاوب بين حمق الدهر، مثلاً، وظلم الحكام. إن التساؤل عمن «يكون له على الزمن الخيار؟» والجزم بأن «الموت لا شك غالب» يحمل، في طياته، لوناً من إدراك واقع اجتماعي متغير، كما يصوغ وجهاً محدداً لأزمة، يتداخل فيها الحكام مع الزمان، وتتجاوب فيها سنات الدهر مع هوان الحكم، فيتعارض كلاهما مع مفهوم العدل كما يراه المحكومون ، مما يؤدي إلى ترابط أكثر من عنصر، بل تجاوبهاتجاوب قول أبي تمام:(١٦)

مضى الأمـــلاك فانقرضوا وأمست	ســـــراة ملوكنا وهـــــم تجـــار
وقـــوف في ظـــلال الـــذم تحـمي	دراهمـــها ولا يحمــــي الذمـــار

فلو ذهبت سنات الدهـــر عـنه وألــقى عـــن مناكـــبه الدثار
لعـــدّل قسـمة الأرزاق فيـــنا ولكن دهــــرنا هـــذا حمــــار

ولعل هذا الإدراك للعلاقة بين الحكام والدهر يفسر ذلك الإحساس بالاغتراب الذي يوشع قصائد أبي تمام، في غير موضع من ديوانه. كما أنه يكشف عن جانب جديد من الحداثة التي يشارك فيها أبو تمام أقرانه. إن «الدهر الحمار» عنده يتجاوب مع «زمان القرود» عند أبي نواس تجاوبه مع «دهر اللئام» عند بشار وذلك الدهر الذي «ماتقضي عجائبه» عند صالح بن عبد القدوس. وإن دل هذا التجاوب على شيء فإنما يدل على شعور بالتوحد، لدى شاعر، يرى ما لا يراه الآخرون، فينتهي به توحده إلى لون من الاغتراب عنهم، ومحاولة تأسيس لون من الأخلاق المتوحدة، عمادها ما قاله أبو نواس: «ديني لنفسي ودين الناس للناس». قد تثير هذه الأخلاق سخط الآخرين لكنها، وهذا هو المهم، إعلان واضح عن اغتراب الشاعر عنهم. إنها شارة اغترابه وشعار حداثته.

ـ٣ـ

إن بداية فهمنا للبعد النظري لحداثة الشعر، عند هؤلاء الشعراء، تنطلق من ذلك الشعار الذي رفعه أبو تمام، عندما قال «كل شيء غث إذا عاد»[١٧]. ولم يكن أبو تمام يشير بذلك إلى تفرد قصيدته فحسب. بل كان يشير إلى أن الشاعر لا يمكن أن يكون نسخة من غيره، وأن الشعر لون من الخلق المجدد، لا يتم إلا بادراك مجدد. لقد آمن هؤلاء الشعراء، بطرائق متباينة، ودرجات متفاوتة، أن الحاضر الذي يعيشونه ليس الماضي بعلاقاته، أو أنساقه، أو قيمه، كما آمنوا أنهم لا يمكن أن يصوغوا هذا الحاضر المتغير،

جمالياً، معتمدين على السماع أو التقليد. لقد كان الحل، عندهم، مرتبطاً بالاستجابة إلى إدراكهم الخاص، حتى لو تجاوز هذا الإدراك أشكال الإدراك القديمة. ومن هنا حدث التعارض الجذري بين شعرهم وشعر أسلافهم، بل حدث تعارض ثانوي بين شعر الواحد منهم والآخر، ولاحظوا أنهم يصوغون تجربتهم الخاصة، لا تجارب الآخرين . وكان عليهم، نتيجة ذلك، أن يتحملوا تبعة المخالفة للماضي، وأن يواجهوا رهق عملية التلقي، وغموض الفهم، وتأبي جوانب من شعرهم على من لا يشاركهم إدراكهم. وكان عليهم، بسبب ذلك كله، تبرير إبداعهم.

لنقل إن اقتحام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مفارقاً لوعيهم النظري بحداثة فنهم، فذلك يعني أن ادراكهم الجمالي لعالمهم كان يسنده وعي نظري، بالخصائص النوعية للغتهم، من حيث جدته، وتميزه عن نتاج سابقيهم ومعاصريهم. وليس ذلك بغريب. إن الشاعر المحدث مضطر، إزاء سطوة نقد معاد، أن يمارس بعض دور الناقد، فيحدد ويصف، كما أنه مضطر إلى أن يبرر شعره، ويكشف عن جوانب حداثته.

لقد أكد بشار أن قصيدته «كنور الروض»[١٨] تزهو بنضارتها، وبكارتها، وتحدث أبو نواس عن قصيدته التي لا يضيرها:[١٩]

... أن لا تعـد لجـرول ولا المزني كعـب ولا لزيـاد

وتصاعد وعي أبي تمام بحداثة قصيدته، فهي «جديدة المعنى»[٢٠]، و«بكر» يزيدها مر الليالي جدة[٢١]، كما أنها:[٢٢]

منزهـة عـن السرق المورى مكرمـة عـن المعنى المعـاد

ولقد أكد أبو نواس أن الشعر لا يمكن أن يكتب بالسماع أو التقليد. إن

«صفة الطلول» بلاغة الفَدْم [٢٣]، والفَدَامَةُ ضعف على الفهم، وخلل في الإدراك، ينتج عن سيطرة السماع والتقليد على المعاينة والمعاناة. إن الشاعر «الفَدْم» هو الذي ينظم ما لم يعانه، أما الشاعر المحدث فهو الذي يفترع القصيدة من معطيات عالمه هو، فلا تشتبه قصيدته على سامعها، مثل «اشتباه البيد» على رائيها، فيما يقول أبو تمام[٢٤].

وحداثة القصيدة، بهذا المعنى، قرينة التفرد، كما أن التفرد قرين علاقة متميزة بين الشاعر وعالمه. إن القصيدة المحدثة هي القصيدة التي «لا يستقي من جفير الكتب رونقها»[٢٥]، بل القصيدة التي تستمد، أولاً، من معاناة الشاعر، فتنطوي على ما ينطوي عليه هذا العالم من جد وهزل، ونبل وسخف، وأشجان وطرب. إنها تجسيد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة، غير المستقرة وشعره الذي لا يتشابه مع غيره[٢٦]:

ومـــالي ضيعـــة إلا المطايـــا وشـعر لا يبـــاع ولا يعـــار

وأهم من ذلك أن القصيدة المحدثة، وبخاصة عند أبي تمام، تنطوي على ما ينطوي عليه عالم الشاعر من اغتراب[٢٧]. ولذلك تظل قصيدة متوحدة، نائية عن الآخرين الذين لا تعنيهم عطاياها ولا يؤرقهم مايؤرقها. ولكن هذا التوحد ينتفي عندما تقابل القصيدة القلوب المتعاطفة مع عالمها والعقول التي تؤرقها رؤية تماثل رؤيتها. وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والعقول وحشة القصيدة، فتسلم القصيدة نفسها، طواعية، وتحل في هذه القلوب والعقول، لا ترتحل عنها. إنها تصبح قصيدة «إنسية» بعد أن كانت «وحشية»، بل تسعى، بدورها، كي تؤنس كل مغترب مثلها[٢٨]. لكنها تظل مثيرة للحركة، حمالة للمعنى، موصلة نوعاً من الكشف، يجعلها تبقى «بقاء الوحي في الصم الصلاب»[٢٩].

والكشف الذي تقدمه القصيدة، على هذا النحو، ليس نتاج استرسال عفوي للطبع، وإنما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والقلب. إنه «صوب العقول» كما أن القصيدة «ابنة الفكر المهذب في الدجى»، كما يقول أبو تمام[٣٠]، ورؤية شاعر «ينظر إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق». فيما يقول بشار[٣١]، فلا يثق بكل ما يرى أو يسمع، أو يجود به الطبع، لأنه يعرف أن الشعر «صعب القوافي إلا لفارسه»[٣٢] وأن عليه أن يروضه طويلاً، ويتأني إزاءه ليفترع المعنى والدلالة من كل شيء[٣٣]:

ويسيء بالاحسان ظناً لا كمن   هـو بـابنه وبشـعره مفتون

فذلك كله شرط لازم لابداع قصيدة «قيمها الضمير» و «ينبوعها خضل» و «نسجها موضون» ومعانيها «أبكار إذا نُصّتْ».

ولا بد أن تعد مثل هذه القصيدة بالكثير، وتسعى وراء الجليل، بل:[٣٤]

تذر الفتى مـن الرجاء وراءها   وترود في كنف الرجـاء القشعم

وكأن هذه القصيدة لا تطلب شيئاً أقل من تغيير الحياة،وتحقيق عالم مغاير يستن فيه الشعر للإنسان خلالاً تبنى بها المكارم، إذ بدون الشعر تغدو الأرض غفلاً «ليس فيها معالم»[٣٥]، فتصبح خراباً بلقعا. ولماذا لا نقول إن الشعر المحدث شعيرة من شعائر الحياة التي تبتعث الخصب من الجدب؟.

لقد شكا أبو تمام، في واحدة من قصائده، من موت الشعر، بل بكى عليه قائلاً:[٣٦]

ألا إن نفس الشعر ماتت وإن يكـن   عـداها حمام المـوت فهي تنـازع
سأبكي القـوافي بالقوافي فـإنها   عليها ـ ولم تظلم بـذاك ـ جـوازع

ولكن أبا تمام، في نفس الوقت الذي يندب فيه موت الشعر، يحدثنا عن شعره الذي يتولى شعائر هذا الندب. قد نقول إنه يشير إلى ضياع الشعر بين من لا يستحقونه، أو يقدرونه، وهذا صحيح . ولكن علينا أن نلاحظ أن قوافي أبي تمام الحية هي التي تؤبن القوافي الميتى، وأن الشعر الحي هو الذي يتولى تغييب الشعر الميت. إن في ذلك نوعاً من التضاد بين الحياة والموت يوشّع شعر أبي تمام. ولكنه، في هذا السياق ، يخايلنا بدور القصيدة المحدثة في ابتعاث الخصب من الجدب. ولذلك سرعان ما ينتقل أبو تمام، في القصيدة نفسها، من صورة الشعر ــ الميت إلى صورة الشعر ــ الحي، فتتحول «نفس الشعر» من حالة نزع الموت إلى حالة انبثاق الحياة.

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه	وطيرتـه عـن وكـره وهــو واقــع
بغــر يراها مـــن يراهـــا بسمعه	فيدنو إليها ذو الحجا وهـو شاسـع
يــود ودادا أن أعـــضاء جسمــه	إذا أنشدت شـوقاً إليها مسامـــع

وعلينا أن نلتفت، في الأبيات، إلى الاشارة الحسية التي تقرن ما بين «وجه القصيدة» و «جسم السامع»، وذلك الشوق العارم الذي يجذب ثانيهما إلى أولهما، فيولد تلك الحالة التي تهز «الأعضاء» فتكاد تحولها إلى مسامع تتشرب بكارة القصيدة. إننا إزاء حالة من حالات الانطلاق، تعارض السكون والجمود، وتقترن بحركة الطائر وانطلاقه في الأفق الفسيح، وهي حالة يسيطر عليها الانتشاء باستماع، تتفتح فيه أعضاء الجسم بأسرها إزاء القصيدة البكر ــ العذراء.

ولقد تحدث الشعراء، قبل أبي تمام، عن المعنى البكر، ولكن إلحاح أبي تمام اللافت على القصيدة البكر ــ العذراء الحاح له مغزاه في هذا السياق. إنه لا

يشير إلى جدة القصيدة أو تفردها فحسب، بل يشير إلى ماتنطوي عليه القصيدة من بذور للخصب، تتفتح عطاياها، عندما يحدث هذا اللقاء اللاهب بينها وبين المتلقي، وكأنها تتحول في لقائها به، ويتحول في لقائه بها، إلى فعل من أفعال الخصب. ولذلك يحدث تبادل في شعر أبي تمام، بين صفات القصيدة وصفات المرأة، في علاقة تماثل، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة، فتصبح(٣٧):

إنسيــة إن حصلــت انســابها   جنية الأبويــن مــا لم تنســب

وتأخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح(٣٨):

إنسيــة وحـــشية كــثرت بهـــا   حركات أهل الأرض وهي سكون

وقد تتجاوز صفات المرأة لأنها تعد بما هو اكثر، فهي(٣٩):

زهراء أحــلى في الفؤاد مــن المنى   وألذ مــن ريــق الأحبة في الفم

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتباط الشعر بالخصب، على نحو يتجلى أوضح ما يكون في هذه الصورة اللافتة.(٤٠)

والشعر فرج ليســت خصيصته   طــول اللــيالي إلا لمفترعــه

إن الإشارة الجنسية الواضحة في الصورة توحي إلينا بفعل إخصاب، يغدو معه الشعر عنصراً من عناصر الولادة الجديدة التي تؤذن بالتحول والتبدل في عناصر العالم. ويزيد من عمق هذه الدلالة أن الشاعر، عند أبي تمام، «ساحر نظم» يعيد تشكيل الألوان والعناصر. كما أن الشعر، فيما يرى، شبيه بالكيمياء، من حيث قدرتها على تحويل العناصر(٤١)، وذلك شبيه بما قاله أبو نواس عندما أكد أن الشعر «من عقد السحر»(٤٢). والسحر يصل ما لا يتصل، ويفصل بين ما لاينفصل، ويبدل الأشياء والكائنات، بل يؤثر

فيها على نحو خاطف، وكأن القصيدة «صواعق منها منجد ومغور» فيما قال بشار[٤٣].

لنقل إن اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية، وبالمرأة ولذة الاتصال بها من ناحية ثانية، يعني قدرته على تجديد الحياة وتطويرها، من خلال ذلك الفعل الذي يتحول معه الشعر إلى لون فريد من الغواية، ينجذب إليها المتلقي ليتحول، ويسعى إليها القارىء كي يتشرب شعائر نوع مغاير من الاخلاق، تنطوي على التمرد. ولقد كانت هذه الأخلاق الغاوية تخايل شاعراً مثل بشار، عندما قال:

وقـد ملأت البلاد ما بين فـغفـو	ر إلـى القــيروان فاليــمن
شعرا تصلي لــه العواتق والـ	ـشيب صلاة الغــواة للوثن

ـ ٤ ـ

إن الغواية التي يحدثها الشعر، على هذا النحو، هي بواده التحول من نظام من التصورات إلى نظام آخر. ولا تقتصر هذه الغواية على الجانب الأخلاقي بمعناه الضيق، عند أولئك الذين خشوا على عذارى البصرة من سحر شعر بشار، وإنما تمتد لتشمل في كل مستويات نظام التصورات القديم، ومحاولة تأسيس نظام آخر.

وغواية الشعر المحدث، من هذه الزاوية، جانب لا ينفصل عن غواية أكبر، على مستوى الفنون، حيث يتمرد الغناء على أصوله القديمة، فتتأسس الطريقة الجديدة في الغناء، في الوقت نفسه الذي يتأسس فيه مذهب المحدثين في الشعر. وتتخلص الموسيقى من عقال التطريب لترتفع إلى آفاق التعبير، بل تحلق عند فيلسوف مثل الكندي (ـ٢٥٢ هـ) إلى مصاف الافلاك، لتقرن ما بين حركاتها وحركات الطبائع، وتماثل الموسيقى، كالشعر،

السحر والكيمياء، من حيث قدرتهما على تعديل الطبائع وتحويل الأمزجة، ويتوازى المحدث من الغناء مع المحدث من الشعر، فيلفت التوازي الانتباه إلى جذر الإيقاع الذي يصل ما بين الجميع . ويقال إن وزن الشعر من جنس وزن الغناء، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو كتاب «حد النفوس»(٤٥) . وأخيراً، يتحرر الرسم، أو التصوير، من قيد التحريم، فيغزو القصور والحمامات، مثلما يغزو القصيدة، وتصبح لوحاته موضوعاً لتأمل الشاعر المحدث، وبخاصة النواسي، بل يرتبط مفهومه بمفهوم القصيدة، فإذا الشعر «صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»(٤٦) . وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء، من حيث آثارهما في الطبائع والأمزجة، يلج التصويرالدائرة نفسها، ونسمع عن آثاره في قوى النفس، وقدرته على تعديلها، مما يضعنا فى مواجهة الأساس الجمالي لا متزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيل النفسي لامتزاج القوى في الانسان، فيقال(٤٧)

> «إنه إذا قرنت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزية. وإذا قرنت الصفرة بالسواد تحركت القوة الذلية. وإذا قرن السواد بالحمرة والصفرة والبياض معاً تحركت القوة الكرمية... وإذا قرن الوردي بالصفرة الترنجية والأسود البنفسجي تحركت القوة السرورية واللذة معاً، وإذا قرن البياض الذي قد شابه صفرة ــ وهو التفاحي ــ بالحمرة تحركت القوة اللذية مع القوة الشوقية. وإذا قرنت الألوان بعضها إلى بعض، كالبهار الممزوج في خد البنات، تحركت القوى كلها».

إن هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات، أو قوى النفس، إنما هو أثر للوعي بضرورة الفنون، ومنها الشعر، وقدرتها على تغيير حياة الإنسان وتوجيهها، كما أن هذا الوعي لا يمكن أن ينشأ إلا إذا شعر مبدعو الفنون

بضرورة المساهمة في تغيير الإنسان، وبالتالي الحياة، من خلال وسائطهم النوعية . إن ابداعهم، من هذه الزاوية، نوع فريد من الغواية، تقود من يتلقاها إلى التمرد على طرائق قديمة في الإدراك، فتفضي به إلى مواجهة جديدة للنفس، ومحاولة تغييرها أو إصلاحها، بعيداً عن سطوة الماضي الذي يأخذ صورة الأب الطاغية(٤٨):

فنفسك قط أصلحها ودعني من قديم أب

ـ ٥ ـ

إن التعارض الذي خلقه الشعر المحدث، إذن ، بين أنصار القديم وأنصار الحديث، مستوى من مستويات تعارض اكبر. ولذلك كان هذا التعارض موازياً لتعارض آخر بين قديم وجديد، في أنواع أخرى من الفنون، أهمها الغناء والموسيقى، كما كان التعارض في الفنون موازياً، بدوره، لتعارض آخر، على مستوى الفكر، بين «حديث» يتمثل في الإيمان بالعقل و«قديم» يتمثل في الإيمان بالنقل أو التقليد. وأخيراً كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعي.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أغلب أنصار الحداثة من الموالي الذين أسقطوا الدولة الأموية وأقاموا الحكم العباسي، آملين، بذلك، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية، في الوصول إلى وضع أرقى. وكانت الطليعة المثقفة لهؤلاء الموالي تتراوح، على المستوى الفكري، بين الاعتزال الذي يؤكد قيمة العقل، فينفي ، ضمناً أو صراحة، أي تميز اجتماعي ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة، أو أي تميز فكري يرتبط بالنقل أو التقليد، وبين أفكار الفلاسفة التي انتشرت في ظل المناخ الفكري الذي أشاعه المعتزلة، بعد أن ارتبطوا رسمياً بالحكم في عهد المأمون (١٩٨ ـ ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ ـ ٢٢٧ هـ) والواثق (٢٢٧ ـ ٢٣٢ هـ) . إن هؤلاء، بحكم تكوينهم الاجتماعي

وتوجههم الفكري، أكثر تطلعاً إلى الأمام، وأكثر تلهفاً على صياغة تصورات محدثة، تدعمهم فكرياً واجتماعياً، كما أن ارتباطهم الطبيعي بالعقل جعلهم أجرأ في مخالفة النقل ورفض التقليد.

أما أنصار القديم فينحصر أبرز ممثليهم في طائفتين، الأولى: علماء اللغة ممن ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم (ديوان العرب) والحفاظ على نقاء اللغة من رطانة الأعاجم. إنهم معلمون ورواة يعيشون على رواية الماضي وتعليمه. والثانية: مجموعة من أهل السنة، ممن تمسكوا بالنقل، وردوا المعرفة إلى الرواية فحسب. ولقد كان التقليد، عند هؤلاء، طريقة في تأسيس معرفة نقلية، تعتمد على اتباع سلبي، من غير نظر أو تأمل في الأدلة العقلية. وكان شعارهم قول الشعبي:

> «إياكم والقياس فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وأحللتم الحرام»(٤٩).

وذلك قول يفضي، في سياقاته إلى إضفاء طابع ديني على الاتباع، وبالتالي أضفاء لون من التشكيك في بعض الابتداع، بحيث تمتد العلاقة بين «البدعة» و «الضلالة» و «النار» فتنسحب على «الابتداع» و «البديع» و«المحدث»، ويصبح التقليد، بكل مستوياته، منطقة أمن يغري بولوجها القول بأن «التقليد أربح لك، والمقام على أثر رسول الله ﷺ أولى بك».

إن «التقليد» في هذا السياق، يمثل بؤرة التقاء بين اللغويين والمقلدين من أهل السنة. وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة في رد كل شيء إلى الماضي، وضرورة متابعته، مما يجعل «التقليد» على المستوى النقلي الاعتقادي موازياً للتقليد على المستوى الأدبي، فتتجاوب الخشية من القياس، وارتباط البدعة

بالضلالة مع الخوف من الحداثة، باعتبارها قياساً خاطئاً على الماضي من ناحية، ومخالفة حادة لما سمي «طريقة العرب» أو «نمط الأعراب» أو «طريقة القدماء» أو «عمود الشعر» من ناحية ثانية. ولذلك تتوازى ريبة أهل السنة (النقليين) في العقل المحدث عند الفلاسفة والمعتزلة مع الريبة نفسها عند اللغويين من الشعر المحدث.

وإذا كان التكوين الفكري والاجتماعي لأنصار الحداثة يجعلهم اكثر جذرية في رفض مفهوم التقليد بمستوياته المتوازية فإن التكوين المخالف للغويين والنقليين يجعلهم اكثر ارتباطاً بالمفهوم بمستوياته المتوازية ايضاً. ومن هنا نلمح وحدة الموقف التي ترتد إليها استجابات متعددة إزاء ظواهر مختلفة من النشاط في الفن والفكر، كما نلمح وحدة الموقف الذي يوازي بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون.

وليس من الغريب، والأمر كذلك، أن نواجه شخصيات بأعيانها تقف موقفاً موحداً، إزاء الحداثة في الشعر، والغناء والموسيقى، والاعتزال والفلسفة على السواء. وشخصية إسحاق الموصلي (ـــ ٢٣٥ هـ) واحدة من هذه الشخصيات التي تستحق الإشارة السريعة(٥٠). لقد «كان في كل أحواله ينصر الأوائل» ، كما كان «يذهب مذهب الأوائل، ويسلك سبيلهم». ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين مثل ابن الأعرابي (ـــ ٢٣١ هـ) يشاركونه النظرة نفسها إلى العالم والفن. لقد كان يدافع دائماً عن الغناء القديم، ويعارض أي اتجاه لتعديل أعرافه، بل ينظر إلى الغناء القديم باعتباره جامعاً كل شيء، فلا حاجة بمن يعرفه إلى علوم الأعاجم عند الفلاسفة. ولذلك ألف كتاباً «جمع فيه الغناء القديم»، وهاجم كل من حاول التجديد في الموسيقى والغناء، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرقة منهم، فذلك أفضل

في تقديره من الابتداع على غير مثال. ويتوازى موقف إسحاق من الغناء مع موقفه من الشعر. لقد حاول كتابة شعر على طريقة القدماء، بل قال الشعر «على ألسن الأعراب»، ووقف موقفاً معارضاً لشعراء الحداثة، فحكم على بشار بأنه «كثير التخليط في شعره». وكان «لايعد أبا نواس شيئاً» ويرى أنه «كثير الخطأ، وليس على طريق الشعراء» وأنكر شعر أبي تمام لأنه يتكىء على نفسه، أي «لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقي من نفسه».

إن هذا التوازي، في استجابات إسحاق، إزاء أنواع مختلفة من الفنون يرتد إلى موقف موحد، هو الأساس في تأكيد التقليد ورفض الحداثة، ولذلك نجد تبريراً موحداً، يعلي من شأن «القديم» في الشعر والغناء. سأل هارون الرشيد إبراهيم الموصلي (ـ ١٨٨ هـ)، والد إسحاق ، عن الغناء القديم والمحدث فقال[٥١]:

> «الغناء القديم كالوشي العتيق الذي يعرف فضله، ويتبين حسنه، بتكرار النظر فيه، والتأمل له، فكلما ازددت له تأملاً ظهرت لك محاسنه، والغناء المحدث كالوشي الحديث الذي يروقك منظره، فكلما تأملته بدت لك معايبه ونقصت بهجته».

وتلك عبارات لا تفترق كثيراً عن قول اللغويين من أنصار القديم في الشعر لقد قال ابن الأعرابي (ـ٢٣١هـ) اللغوي:

> «إن اشعار هؤلاء المحدثين ــ مثل أبي نواس وغيره ــ مثل الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى به، واشعار القدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيباً».

وقال لغوي آخر، هو أبو حاتم السجستاني (ـ٢٥٠ هـ) عندما سمع

شعر أبي تمام «ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بثياب مصقلات خلقات لها روعة وليس لها مفتش»(٥٢) . وتؤكد كل هذه الأقوال موقفاً موحداً يميل إلى القديم، مما لا تمجه النفوس، ولا تمله الآذان، ولا تخلقه الأيام، في الغناء والشعر، وينفر من المحدث الذي يشبه «الفاكهة لا تلبث إلا يسيراً حتى تفنى».

لنقل إن القديم، في مثل هذه الاقوال، يكتسب قوة قاهرة، باعتباره الأصل الثابت الذي ينبغي القياس عليه، والذي يعد كل تباعد عنه تشويهاً له، كما لاحظ أدونيس بحق في «الثابت والمتحول». إن هذا القديم لا يتطلب خلقاً للمعقول بل إذعاناً للمنقول. كما أن التسليم به يعني اضفاء لون من التبرير ذي سطوة متعددة الأبعاد، على علاقات يراد تثبيتها في الحاضر بحجة مؤداها أن الإنحراف عن الأصل الثابت يولد خللاً يفسد ما هو قائم، فيؤدي إلى الفوضى والفساد. ويزيد من قوة هذه الحجة الإعلاء من نقاء القديم، وتحويله إلى جوهر نقي لا يتأثر بالزمان والمكان. ولذلك كان أنصار القديم، في الغناء، يقولون(٥٣):

> «والغناء القديم.. تراه يتكرر على مسامعنا طول الزمن، وفي كل وقت وأوان، يتناقله المغنون من أوله إلى هذه الغاية، فلا تمله النفوس ولا تمجه الآذان، ولا تخلقه الأيام. كل يوم يزداد حسناً وطراوة. وما خرج من المحدث عن طريق القديم فقل ما يستحل ويحب».

إن مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته، وتجعل الحداثة ــ إذا اعترِفَ بها ــ مجرد تكرار لنفس الأصل المستمر كما هو عبر الزمان، أو، على أحسن الفروض، مجرد إضافة كمية وليست كيفية للقديم، بل يمكن أن يقال، بمنطق مخادع، إن الجيد «البديع» من «الحديث» إنما هو تكرار للقديم ومتابعة له، أما القبيح فهو التباعد الذي يمثل تشويهاً للأصل فينتهي إلى

الإغراق والإحالة. ولقد قال الأصمعي (ـ ٢١٦ هـ) عندما سئل عن المحدثين(٥٤): «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبح فهو من عندهم». وقبل الأصمعي، بوقت غير يسير، ذهب أبو عمرو بن العلاء (ـ١٥٩هـ) إلى أن المحدثين «كلٌ على غيرهم، إن قالوا حسناً فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم». وبمثل هذا المنطق المخادع يصبح الابتداع هو الاستثناء الذي تشوبه الريب، ويصبح الاتبّاع هو القاعدة التي يجب أن تلتزم. ومن ذا الذي يعرى من الاتباع، فيما يقول أبو عمرو بن العلاء، ويتفرد بالاختراع والإبداع؟.

إن الإيمان بالقديم، على هذا النحو، عند اللغويين والنقليين، يعني إيماناً بنموذج شعري قبلي، لا يمثل أقصى درجات النقاء اللغوي فحسب، بل يمثل نموذجاً لعالم مألوف لاتضطرب عناصره أو مكوناته، ولا تتعقد أساليبه أو طرائق صياغته، ولا تتداخل فيه المدركات والعناصر. ولذلك كان من الطبيعي أن ينظر هؤلاء في حذر إلى الشعر المحدث، وأن يرتابوا فيما يحدثه من بديع. فرفع ابن الاعرابي شعاره الذي لم يتخلّ عنه، وهو «القديم أحب إلى»(٥٥) ونفر من شعر المحدثين، لأن أشعارهم سريعة الزوال، لا يمكن أن يكون لها بقاء. أما إذا تورط والتبس عليه الأمر، لمعابثة أنصار الحداثة، فلا بأس من الصيحة المشهورة «خرّق. خرّق!».

ولقد سخر الجاحظ (ـ ٢٥٥ هـ) المعتزلي من تذوق أمثال هؤلاء اللغويين للشعر، وسخر الصولي (ـ ٣٣٦ هـ) من عدم قدرتهم على فهم الشعر المحدث . ولعل هذه السخرية ، فضلاً عن طغيان الحداثة، هي التي دفعت المبرد (ـ ٢٨٥هـ) وثعلبا (ـ ٢٩١ هـ) إلى محاولة تعرف شعر أبي تمام بوجه خاص، وشعر المحدثين بوجه عام ، فذهب المبرد إلى صديقه الأمير

عبد الله بن المعتز (ـ٢٩٦ هـ) يستمد منه العون على الفهم. وقدم في كتابه ـ الضائع ـ «الروضة» مختارات من شعر المحدثين، من أبي نواس «فمن كان في زمانه وانسحب على ذيله». وذهب ثعلب إلى أصدقائه من بني نوبخت ليختاروا له الجيد من شعر أبي تمام، وليشرحوا له غريبه وغامضه. ومع ذلك ظل كلاهما أقرب إلى القديم، رغم محاولتهما تفهم الشعر المحدث، فظل ثعلب عاجزاً عن تمثل أبي تمام، وظل المبرد أقرب إلى البحتري، وإلى القديم بعامة، خصوصاً عندما يضيق بما أسماه «سخف كلام المحدثين» حيث يجمع شعرهم «ما بين كفر ولحن».

ـ ٦ ـ

إن نفي مفهوم القديم الثابت، على هذا النحو، يتطلب نفياً لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد. ونفي التقليد والنقل لا يتم إلا بتأكيد العقل. وعندما نؤكد العقل نبدأ بتعلم الشك، على نحو ما نادى النظام (ـ ٢٢٠ هـ) المعتزلي. وإذا تعلمنا الشك ناقشنا هذا الثبات المستمر للقديم، وأعدنا النظر في صحته، بل في اعتباره الأصل الذي يقاس عليه. إن العقل يسعى إلى اكتمال المعرفة. واكتمال المعرفة لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد، لأن الأول إلغاء لوجود الناقل، والثاني إلغاء لعقله، فكلاهما اتباع من غير نظر أو تأمل.

وأهم من ذلك أن تأكيد العقل يقود إلى الاختيار، وبالتالي القبول أو الرفض. ولن يصبح القديم، في هذه الحالة، جوهراً نقلياً، اكتمل، دفعة واحدة أو دفعات، في الماضي، فلم يبق سوى تكراره، وإنما يصبح القديم بعض خبرة النوع الإنساني التي تقبل احتمالات الزيادة والتطور، أو التغير والتحول. كما تصبح هذه الخبرة ، لو استخدمنا عبارات فيلسوف مثل

الكندي، حلقة من حلقات تتميم النوع الإنساني . وحري بنا، إذا كنا حراصاً على تتميم نوعنا ، إذ الحق في ذلك، فيما يقول الكندي، أن نبدأ مما قاله القدماء، لا على سبيل تكراره، باعتباره الأكمل والأنقى، بل على سبيل «تتميم ما لم يقولوا فيه قولاً تاماً، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان»(٥٦). ومن المؤكد أننا لن نتمم ما قاله القدماء لو بدأنا منهم، باعتبارهم البداية المطلقة، فمثل هذا الفهم لهم إلغاء للحاضر، وإنما يكتمل «تتميم» النوع الإنساني، لو بدأنا من الحاضر نفسه، ونظرنا إلى ما قاله القدماء من منظور «سنة الزمان» الذي نعيشه. وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد إسقاط أو تكرار إلى الماضي، بل يصبح الحاضر قوة موجهة في إعادة النظر إلى الماضي.

وبقدر ما تشير عبارات الكندي، في هذا السياق، إلى وعيه بدور العقل المحدث في عصره، فإنها تفتح السبيل، مع بقية تعاليم الاعتزال، أمام هذا العقل ليعيد النظر في كل شيء، مثلما تفتح السبيل أمامه للإضافة الكيفية التي تنطلق من سنة الزمان. يضاف إلى ذلك أنها توسع رقعة التراث أمام هذا العقل، فلا تقصر الماضي على العرب فحسب، بل تمتد به ليشمل أمماً مباينة للعرب وأجناساً قاصية عنهم.

وبمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصوراً على القديم والقبيح مقصوراً على الحديث، أو يكون الحسن من الحديث تكراراً للقديم، بل يصبح الحديث من قبيل ما هو متمم للنوع الإنساني، ويصبح اللاحق مضيفاً إلى المتقدم، بل يصبح ابتداعه شرطاً لانتمائه إلى النوع الإنساني، فلا يفارق ابتداعه، في النهاية، «سنة الزمان» فيما يقول الكندي، أو «جدة الزمان» فيما يقول أبو نواس.

وبمثل هذا النحو من التفكير، أيضاً، لن يكون علم «العرب» ــ وحده ــ

هو «العلم الظاهر للعيان، والصادق عند الامتحان»، على نحو يغدو معه الشعر العربي القديم منطوياً على «الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة»، فيما يقول ابن قتيبة[٥٧] (ـ ٢٧٦ هـ) الذي يرفع شعار «التقليد أربح لك»، بل يصبح العلم مرتبطاً بالحق أو الحقيقة. والحق يعلو على الجنس، أو التعصب للعرق، وينبغي ـ فيما يقول الكندي (ـ ٢٥٢ هـ) الذي عاصر ابن قتيبة ـ ألاّ نستحي من الحق، واقتناء الحق من أين أتى، «وإن أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة لنا، فإنه لا شيء أولى بطالب الحق من الحق، وليس ينبغي بخس الحق ولا تصغير قائله ولا الآتي به. فلا أحد بخس بالحق، بل كل يشرفه الحق[٥٨]». وعندئذ لن يصبح الاقتصار على القديم من شعر العرب كافياً للحكم على الشعر، أو يصبح الاقتصار على القديم من الغناء العربي كافياً للحكم على الغناء، بل يصبح تعرف تراث الأمم الأخرى (علوم الأعاجم) أمراً لازماً لا تكتمل عملية النقد دونه.

إن هذا النحو من التفكير، باختصار، يدمر ثبات القديم في الشعر والغناء والموسيقى، مثلما يدمر مفهوم التقليد والنقل المقيد لحركة العقل في الفكر، فيزيح كل مايعوق الحداثة من قيود، ويؤسسها باعتبارها إدراكاً شاملاً يضم الفكر والفنون معاً.

ومن المؤكد أن تصاعد الحداثة في الشعر، إذا شئنا التخصيص، ما كان يمكن أن يتم لو لم يتواز مع تصاعد الحداثة في الفكر. لقد مثّل المعتزلة والفلاسفة المستوى الفكري من الحداثة، مثلما مثّل بشار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الإبداعي لها في الشعر. ولقد شارك الفلاسفة والمعتزلة في النشاط الإبداعي للشعر. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط أشعار النظام المعتزلي بأشعار أبي نواس الشاعر، أو تتجاوب شكاية الكندي الشعرية ـ بعد

سقوط المعتزلة إثر الانقلاب السني للمتوكل (٢٣٢ ــ ٢٤٧هـ)- مع شكاية صالح بن عبد القدوس من جهلاء عصره. يضاف إلى ذلك أن المعتزلة والمتفلسفة ساهموا في توجيه النشاط الأدبي المتميز للحداثة، بترجمة تراث الأمم الأخرى وشرحه (الهند. اليونان. فارس) والتعريف به، فيما يتصل بالبلاغة والنقد، والخطابة والشعر، كما كان لهم فضلا عن ذلك، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتأصيلهم للجوانب الأصيلة فيه.

ولقد كان الشعراء المحدثون، بدورهم، وثيقي الصلة بمفكري الاعتزال والفلسفة . ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقارب واصل بن عطاء (ــ ١٣١ هـ) وعمرو بن عبيد (ــ ١٤٤ هـ) مع صالح بن عبد القدوس وبشار بن برد في النشأة الفكرية، وأن يشتركوا جميعاً، في جدل فكري، انتهى بواصل وعمرو إلى تأسيس الاعتزال، وانتهى ببشار وصالح إلى تأسيس مذهب محدث في الشعر(٥٩). ولم يكن من قبيل المصادفة، أيضاً، أن يتقارب إبراهيم النظام مع أبي نواس في النشأة . صحيح أن السبل اختلفت بهما بعد ذلك، فتحول النظام إلى الكلام ــ الاعتزال ــ وتحول النواسي إلى الشعر(٦٠)، واختصما فيما يقال، ولكن الشك ظل قاسماً مشتركاً فيما بينهما، فأكد النظام مبدأ الشك في التراث الاعتزالي على نحو لم يسبق إليه، وفتح النواسي أبواب القصيدة المحدثة للشك، في التصورات الاجتماعية والمقولات الفكرية والدينية المتعارف عليها، على نحو لم يسبق إليه أيضاً.

إن مبدأ الشك الذي أكده المعتزلة ساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين، وحرر الشاعر، داخلياً من قيود النقل والتقليد. ولذلك كان لصالح بن عبد القدوس كتاب يفخر به، فيما يقال، اسمه «كتاب الشكوك» لا يمكن أن نفصله، رغم ضياعه، عما يقوله النَظَّام من أن «الشاك

أقرب إليك من الجاحد، ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك»[٦١] . صحيح أن واصلاً بن عطاء، صديق بشار القديم، وممدوحه، تنكر لصداقته مع الشاعر، يوم أن تمرد بشار على المسلمات التي تجمع بينهما، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الشاعر، بل هدد حياته، حتى أخرجه من البصرة. وصحيح، أيضاً، أن النظام هاجم النواسي لمجونه، واختلف معه في مفهوم «العفو». ولكن هل كان يستطيع بشار والنواسي خوض المجالات الخطرة، دينياً واجتماعياً، لولا مشاركتهم في بنية فكرية شاملة أسسها المعتزلة والفلاسفة في مواجهة بنية النقل؟.

ولقد أبدع أبو تمام أهم شعره فى مناخ اعتزالي واضح ساد منذ تولي المأمون وامتد حتى نهاية عهد الواثق. وبين هذين العهدين، وفي رجاله الذين تأثروا بالاعتزال كتب أبو تمام أهم قصائده. وتعرف، فضلاً عن فكر المعتزلة، إلى فكر أول فيلسوف عربي، وأول شارح لكتاب الشعر الأرسطي ، أعني الكندي الذي عاصر أبا تمام في النشاط، بل نقده في مجلس المعتصم. ولذلك حصر الآمدي أنصار أبي تمام في «من يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام» وقرن هذا الحصر بتميز شعر أبي تمام، لأن «شعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم»[٦٢].

- ٧ -

إن هذا التجاوب والتداخل بين المستوى الفكري والإبداعي من الحداثة أدى إلى تأسيس ما يمكن أن نسميه «النقد المحدث» فى مقابل «النقد القديم». وإذا كان اللغويون والنقليون من أهل السنة يمثلون القديم فإن المعتزلة والفلاسفة هم الذين صاغوا أصول النقد الحديث.

ويرتد الفارق الأساسي بين النقدين إلى جذر الحركة فى العملية النقدية نفسها. إن النقد الأول (القديم) نقد نقلي، يبدأ وينتهي بالقياس على الماضي، أو ــ بعبارة أدق ــ إسقاط الماضي على الحاضر، على نحو يخلع القيمة على المتشابه مع الماضي، ويسلبها من المخالف له، مما يؤدي إلى إلغاء أي وجود فعلي للحاضر، والعجز عن إدراك أي أصيل فيه. أما النقد الثاني (المحدث) فنقد عقلي، يبدأ من الحاضر نفسه، ليحاول اكتشاف انتاجه وتحليله وتبريره، لينتهي إلى إدراك قيمته، مما يمكنه من تقبل الأصيل من الحاضر، باعتباره محاولة تتميم لابد منها، وإضافة تستحق الوصف بالقيمة لذاتها وفي ذاتها.

وإذا كان الناقد النقلي يعتمد على ما ينقل من أحكام، أو يحيطه من انطباعات، فإن الناقد العقلي يعتمد على ما يعقل من خواص، وما يستنبط من معايير. إنه ناقد يبحث عن جوهر الشعر في ذاته، بغض النظر عن التعصب المسبق لزمن القائل أو شخصه. والبحث عن جوهر الشعر يقود، ضمناً ، إلى صياغة معيار للقيمة، أعني معياراً يجرده العقل من القصائد القديمة والحديثة على السواء، ليعود العقل فيجعل منه أساساً للتحليل والحكم. صحيح أن حركة العقل، في هذه العملية، تظل موجهة بقوة الحاضر وسطوة جدة الزمان، إلا أنها، بسبب تجريدها، تنتهي إلى قواعد ذات صبغة موضوعية، عندما تستخلص من المحدث، في الحاضر، خصائصه الأساسية التي تميزه عن الأصيل من القديم من ناحية، وتصله به في الوقت نفسه، مما يؤدي إلى أن يرتبط نفي القيمة، أو إثباتها، بأصول تحدد الحسن والقبيح من الشعر ، بغض النظر عن الزمان والمكان.

ولقد دعم الفكر الاعتزالي الأساس النظري للنقد العقلي وذلك بتأكيد

مبدأ «الحسن والقبح العقليين». إن هذا المبدأ ينفي، على المستوى النقدي، الإعلاء من القديم لمجرد القدم، والتهوين من المحدث لمجرد الحداثة، ويرد عنصر القيمة في الشعر إلى أصول عقلية ثابتة، ملازمة لصفات الحسن والقبح، بغض النظر عن الزمان والمكان أو التصورات النقلية. وكما يدعم هذا المبدأ الأساس الموضوعي للنقد، فيتجاوز به إطار الانطباعات والأهواء إلى إطار التصورات والمفاهيم، فإنه يؤسس مبرراً عقلانياً للحداثة، يجعلها متأبية على الهجوم، وقادرة على الوجود.

ومن هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلي أول من نصر الشعر المحدث على أساس عقلي راسخ. لقد رد الجودة إلى خصائص عقلية يمكن تلخيصها في مبدأي «الصياغة» و «التصوير». والصياغة مبدأ يلمح الانتظام اللغوي الفريد لأبيات الشعر(٦٣)، منفردة «كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وكأن الكلمة بأسرها حرف واحد»، ومتصلة يجمع بينها قران، يصل بين الأبيات جميعاً. ويؤدي هذا المبدأ إلى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى، والتسليم بأن لكل شاعر ألفاظاً بأعيانها يلهج بها «ويديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم، غزير المعاني، كثير اللفظ. أما التصوير فهو مبدأ يلمح الخاصية النوعية للشعر، من زاوية التقديم الحسي للمعني، مما يؤكد تجاوز الشعر لمجرد نظم الحكم الأخلاقية، أو المغزى الديني المتعارف عليه، ومن ثم اختلاف الشعر عن النقل الحرفي للمعطيات، بل التقاطه للممكن منها، وتأنيه إزاء الصفة التي تشبع فيتنج عنها طرفان، يعلوان على الفهم الحرفي للصدق والكذب(٦٤). وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنون، وتتكشف الخصائص الجذرية التي تصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء من ناحية، وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية، من

زاوية التشكيل الذي يؤسس معياراً للقيمة في الجميع. باختصار تتحدد قيمة الحسن، في مقابل القبيح، تحديداً يتجاوز الزمان، ويسوي بين القديم والحديث، من حيث هما شعر.

ولذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكداً أن من يرفض شعر المحدثين لا يعدو ان يكون «راوية غير بصير بجوهر ما يروى. ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان»[٦٥] . ويوازن بين قصيدة للنواسي والمهلهل فيفضل الأول (المحدث) على الثاني (القديم)[٦٦]. ويذهب إلى تأكيد قيمة النواسي على أساس جودة السبك والحذق بالصنعة .

«وإن تأملت شعره فضلته إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فان اعترض هذا الباب عليك فإنك لاتبصر الحق من الباطل»[٦٧].

وبمثل هذا الفهم لمبدأ الحسن والقبح، يمكن الدفاع عن مخالفة شاعر كأبي تمام للقدماء، على أساس أن المهم في الشعر هو الجودة لا المتابعة. والجودة يمكن أن تقترن بالتصورات الجديدة، أو بما أسماه الآمدي «دقيق المعاني وفلسفي الكلام». وما دام العقل يأتي في المرتبة الأولى سابقاً على النقل، فالاجتهاد في الشعر، والسعي وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم، أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال. ويقترن الحماس للابتكار والابتداع، في هذا السياق، بحماسة البحث عن آفاق فكرية مغايرة، وجدها أنصار أبي تمام في شاعرهم، فجعلوه قمة مذهب جديد ألحوا على حداثته، ووصفوا الشاعر نفسه بأنه «رب المعاني المبتكرة وحتى إنه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها، ويتكىء على نفسه فيها، أكثر من أبي تمام»[٦٨] . ومما يقوي هذه الحماسة أن أبا تمام نفسه كان لا يركن إلى الإدراك

المألوف بل يعيد تشكيل الأشياء في استعارات توقع العقل النقلي في شراك عدم الفهم، لكنها كانت تخايل الطليعة المحدثة من أبناء عصره بآفاق باهرة. ولقد أشار أبو تمام، نفسه إلى هذه الآفاق عندما قال:(٦٩)

سأجهد حتى أبلـغ الشعر شـأوه وإن كان لي طوعاً ولست بجاهد

وترتبط هذه الآفاق في شعر أبي تمام، وبقية أقرانه، في زاوية من زواياها، بإلغاء الهوة الشكلية بين الشعر والفكر، والانتقال بالقصيدة من منطقة الدعابة والتسلية إلى منطقة التأمل، مما يؤدي، على المستوى النقدي، إلى طرح الوظيفة المعرفية للشعر، وإعادة تحديده من زاويتها.

من المؤكد أن الشعر لم يعد، عند أنصار الحداثة، مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضي، أو قواعد اللغة، لقد أصبح له دوره المعرفي في توجيه الحاضر والكشف عن جوانبه. ولقد طرح المعتزلة هذا الدور للشعر عندما أكدوا، على لسان الجاحظ، أن الشعر ليس من الأرفاق والعلوم التطبيقية، وأن نفعه مقصور على أهله. وتلك عبارات لا يمكن أن تفهم فهماً موجباً إلا إذا قرنت بسياق تقسيم طبقات العلم عند معتزلي آخر هو أبو العباس الناشىء (ــ ٢٩٣ هـ). إن الشعر، عند أبي العباس، يشارك الموسيقى في قيمته المعرفية، ولذلك فهو بعض علوم الفلسفة.ولكن الشعر يعلو بمحتواه المعرفي على بقية علوم الفلسفة .

«وإذا كانت اللحون، عند الفلاسفة، أعظم اركان العمل الذي هو أحد قسمى الفلسفة ، وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا محالة ، فكان أعظم من الذى هو أعظم أركان الفلسفة(٧٠).

إن تأكيد القيمة المعرفية للشعر، على هذا النحو، يقود إلى تأكيد أن

«الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم»[٧١] وصفة العالم، هنا، تشير إلى الفكر باعتباره خاصية متميزة لشاعر يتأمل الأشياء، ويفيد في تأملها من الفلسفة، مما يمنحه قدرة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه، وإدراك علاقاتها المتشابكة. ولعل هذا ما كان يعنيه النواسي عندما قال ساخراً ــ كعادته ــ : «ألست من الفلاسفة الكبار؟» [٧٢].

ولكن خوض الشاعر في مجال الفكر لابد أن يثير قضية الفكر الشعري والفرق بينه وبين الفكر الفلسفي، كما يطرح السؤال المهم عن الفرق بين الشاعر والفيلسوف. لقد أثار شعر صالح بن عبد القدوس هذه القضية لأول مرة في التراث النقدي، فانتهى الجاحظ إلى التمييز بين نظم الفكر ومعاناته. وروى عن أساتذته قولهم: «لو أن شعر صالح بن عبد القدوس.. كان مفرقاً في أشعار كثيرة لصارت تلك الاشعار أرفع مما هي عليه بطبقات»[٧٣]. وكان الجاحظ يعني بذلك أن صالحاً أثقل قصائده بالأمثال، وأن الامثال تلخص الفكر، فتعرض هيكله المجرد فحسب، أما الشعر فهو تصوير يتحول فيه الفكر المجرد إلى معطيات حسية ذات محتوى انفعالي، ولذلك تفقد القصيدة قيمتها «إذا كانت كلها أمثالاً».

وما يقال عن الفكر لابد أن يقال عن علاقة الشعر بمصطلح الفلسفة، خصوصاً بعد أن أصبحت لغة الفلسفة بعض نسيج المعجم الشعري عند الشاعر المحدث. إن الأمر، هنا، يرتد إلى إدراك جديد لابد أن يؤديه لفظ جديد. ولغة الفلسفة يمكن أن تدخل في الشعر إذا اندمجت في سياقه ، وإذا كانت الأسماء المعتادة قد «عجزت عن اتساع المعاني». لذلك وسمت محاولة أبي نواس بالظرف، عندما استخدم ألفاظ المتكلمين في شعره، بل امتدت

الصفة فشملت بقية المحدثين «في كل ما قالوه على وجهة التظرف والتملح»(٧٤). قد يعكر مفهوم التظرف والتملح على بعض الجوانب الثرية للقضية، لكن معالجة القضية، في ذاتها، تكشف عن إدراك نقدي محدث، يحاول أن يستوعب قضايا الحداثة ويبررها.

على أن القيمة المعرفية للشعر، والصلة المتصاعدة بينه وبين الفكر، أو الفلسفة، لا بد أن تطرح قضية «الغموض» في الشعر . إن معاناة الشاعر المحدث لكثير من الأفكار والتصورات كان يعني طرحاً لمعان، وصفت بأنها فلسفية مرة، وأنها تستخرج بالغوص والفكرة مرة أخرى. وأياً كانت التسمية فإنها تشير إلى محاولة شاعر يكتشف عوالم جديدة ويعيد النظر في كل شيء، باحثاً عن المعنى والدلالة. وعندما يصبح الحاضر معقداً، ويفشل الإدراك السطحي في اكتشاف المعمى، أو اقتناصه في لغة المسمى، يصبح الغموض شرطاً من شروط الحداثة.

ولكن غموض الشعر يمكن أن يكون موضع ريبة، تدفع المتحمس إلى التردد، خاصة إذا تأثر بما قيل عن الوضوح وجمال «المعنى المكشوف». على أن هذه الريبة تنتفي إذا استند الإعجاب بشاعر غامض، مثل أبي تمام، إلى بعض مانقله المتفلسفة عن التراث النقدي السابق على العرب، وبخاصة بعض ما ترجم من كتاب الخطابة لأرسطو . وقد ترجم في فترة باكرة، يمكن أن ترجع إلى أواخر القرن الثاني للهجرة. في هذا الكتاب نجد المترجم يقول بوضوح(٧٥): «ينبغي أن نهب اللغة مظهراً غريباً، فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات، وما يحدث العجب يحدث اللذة..» . كما يقول(٧٦): «لا ينجح أيضاً الذين يقولون التفكيرات السخيفة. وقد أعني بالسخيفة تلك التي هي مكشوفة بينة لكل أحد، لا يحتاج إلى أن يفحص عنها» . وأهم من

ذلك كله الحديث عن اللذة وكيفية الوصول إليها، حيث يقول المترجم[٧٧]: «ونبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجاً على المألوف، غير متفق مع الآراء الجارية». إن مثل هذه الأقاويل تدعم مبدأ نقدياً جديداً، تستند إليه الحداثة في تبريرها لغموض شعرها.

وعلى أساس من هذا المبدأ يصبح الخروج على المألوف مبرراً نقدياً، لأنه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللذة، كما تصبح الغرابة أو الغموض خاصية لكل شعر محدث، تناقض، بذاتها، التفكيرات السخيفة، خاصة عندما تقترن «السخافة» بالفكر «المكشوف» الواضح للجميع . وبذلك كله يمكن أن يقال[٧٨]: «أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه».

إن التمسك بهذا الفهم الجديد الذي يقرن الجودة بالغموض هو الذي دفع المحدثين من النقاد إلى السخرية من النقليين، والقول بأن اللغويين لم يجدوا في شعر المحدثين، منذ عهد بشار، أئمة كأئمتهم في الشعر القديم، يفسرون لهم غامض الشعر المحدث، ويمهدون لهم الطريق إلى فهم جوانبه، فقصروا في الفهم ووقعوا في الجهل، فعادوا الشعر المحدث، لأنهم لم يحيطوا به علماً. والإنسان، فيما يقول الصولي، عدو ما جهل، «ولو سكت من لايدري لاستراح الناس».

هــوامش

(١) طبقات، ابن المعتز (ط. المعارف) ص ٢٤ والموشح (ت. البجاوي) ص ٣٩٢.

(٢) الكامل للمبرد (ت أبو الفضل إبراهيم) ٢/٣ وأخبار أبي تمام (ط. لجنة التأليف) ص١٧ وطبقات ابن المعتز. ص ٨٧.

(٣) الموشح/ ٤٤٠، ٤٦٥.

(٤) لسان العرب، مادة «حدث» وكشاف الفنون (ط. خياط) ٢/ ٧٩، ٢٧٨.

(٥) أمالي المرتضي (ط. الحلبي) ١/ ١٤٥ وقارن بطبقات ابن المعتز/ ٩١ ــ ٩٢.

(٦) كليلة ودمنة (ط. بيروت ١٩٧٢) ص١٨.

(٧) قارن بين ماجاء عند الجاحظ، على سبيل المثال، في البيان والتبيين (ت. هارون) ١/ ٥ ــ ٦. ١٩٤ ــ ١٩٧ ــ ٢٧٠ ــ ٢٧٢ وما جاء في كليلة ودمنة/ ٢٨ ــ ٢٩، ٥٤ ــ ٥٥.

(٨) البيان والتبيين ٤/ ٢٢.

(٩) ديوان أبي نواس (ت. أحمد الغزالي) ص٦٢٠.

(١٠) المرجع السابق / ٦٠٤.

(١١) المرجع السابق / ٦٣٩.

(١٢) المرجع السابق/ ٦٠٠.

(١٣) المرجع السابق/ ٢٢٠.

(١٤) المرجع السابق/ ٥١٩ حيث يقول:

هــــذا زمـــان القـــــرود فـاخضـــع
وكــــــن لهـــم سـامـعـــاً مطيـــعا

(١٥) المرجع السابق / ٣٩٤.

(١٦) ديوان أبي تمام (ط. المعارف) ٢/ ١٥٤.

(١٧) المرجع السابق ١/ ٣٣٦.

(١٨) ديوان بشار (ط. لجنة التأليف) ٤/ ١٣٧.

(١٩) ديوان أبي نواس / ٤٧٣.

(٢٠) ديوان أبي تمام ٢/ ٢٧٣.

(٢١) ديوان أبي تمام ١/ ٩٠

(٢٢) ديوان أبي تمام ١/ ٣٨٢.

(٢٣) ديوان أبي نواس / ٥٧.

(٢٤) ديوان أبي تمام ١/ ٣٩٣.

(٢٥) ديوان أبي تمام ١/ ٢٥٩.

(٢٦) ديوان أبي تمام ٢/ ١٦٠.

(٢٧) يقول أبو تمام: (د. ٤/ ٥٥٢ وقارن بنفسه ٢/ ٣٠٩، ٤/ ٥٢٢، ٥٧٠).

إذا قصدت لشأو خلت أني قد
أدركته أدركتني حرفة الأدب
بغربة كاغتراب الجود إن برقت
بأوبة ودقت بالخلف والكذب

(٢٨) يقول أبو تمام:

- غربية تؤنس الآداب وحشتها
فما تحل على قلب فترتحل ٣/ ٢٠

- غرائب لاقت في فنائك أنسها
من المجد فهي الآن غير غرائب ١/ ٢١٤

- إنسية وحشية كثرت بها
حركات أهل الأرض فهي سكون ٣/ ٣٢٩

- خذها مغربة في الأرض آنسة
بكل فهم غريب حين تغترب ١/ ٢٥٨

- يغلون مغتربات في البلاد فما
يزلن يؤنسن في الآفاق مغتربا ١/ ٢٣٨

(٢٩) ديوان أبي تمام ١/ ٢٨٨.

(٣٠) ديوان أبي تمام ١/ ٢١٤، ١/ ٩٠.

(٣١) زهر الآداب (ط. زكي مبارك) ١/ ١٥١.

(٣٢) ديوان أبي تمام ٢/ ٣٤٩.

(٣٣) ديوان أبي تمام ٢/ ٣٣١.

(٣٤) ديوان أبي تمام ٢/ ٢٥٦.

(٣٥) ديوان أبي تمام ٣/ ١٧٩.

(٣٦) ديوان أبي تمام ٤/ ٥٨٣ ــ ٥٨٤.

(٣٧) ديوان أبي تمام ١/ ٩٦.

(٣٨) ديوان أبي تمام ٣/ ٣٢٩.

(٣٩) ديوان أبي تمام ٣/ ٢٥٦.

(٤٠) ديوان أبي تمام ٢/ ٣٥٠.

(٤١) ديوان أبي تمام ٢/ ٣٤٩، ٤/ ٤٤٠.

(٤٢) ديوان أبي نواس/ ٢٦٤.

(٤٣) ديوان بشار ٤/ ٧١.

(٤٤) الأغاني (ط. دار الكتب ٣/ ٢٤١ ـ ٢٤٢.

(٤٥) رسائل الجاحظ (ت. هارون) ٢/ ١٦٠.

(٤٦) الحيوان (ت. هارون) ٣/ ١٣٢.

(٤٧) مؤلفات الكندي الموسيقية (ت. زكريا يوسف) ص١٠٤ ـ ١٠٥.

(٤٨) ديوان أبي تمام ٤/ ٥٩٣.

(٤٩) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة (مطبعة كردستان) ص ٧٠، ٧٨.

(٥٠) راجع الأغاني ٥/ ٢٣٢ وما بعدها، ٣/ ١٥٥، والموشح ٤٠٨ ـ ٤٠٩، ٥٠٢.

(٥١) كمال أدب الغناء (ت. غطاس خشبة) ص٣٠.

(٥٢) الموشح/ ٣٨٤ وأخبار أبي تمام/ ٢٤٤.

(٥٣) كمال أدب الغناء/ ٣٠.

(٥٤) الأغاني (ط. الساسي) ١٦/ ١٣ والرسالة الموضحة (ت. محمد نجم) ١٤٣.

(٥٥) الموشح/ ٣٨٤ وأخبار أبي تمام/ ١٧٦.

(٥٦) رسائل الكندي الفلسفية (ت. أبو ريدة) ١/ ١٠٣.

(٥٧) مقدمة الأنواء لابن قتيبة، والشعر والشعراء (ت. شاكر) ١/ ١٠٣.

(٥٨) رسائل الكندي ١/ ١٠٣.

(٥٩) قارن بالأغاني ٣/ ١٤٦.

(٦٠) في طبقات ابن المعتز (ص: ٢٧٢) «كان مذهب النظام في أول أمره الشعر وانتقل إلى الكلام، ومذهب أبي نواس وانتقل إلى الشعر». وقارن بديوان أبي نواس/ ٥٣٠، ٢٦٥.

(٦١) الحيوان ٦/ ١١.

(٦٢) الموازنة للآمدي (ت. السيد صقر) ١/ ٤ـ٥.

(٦٣) راجع الحيوان ١/ ٧٥، ٣/ ٣٣٦.

(٦٤) الحيوان ٣/ ١٠٣، ٥/ ١٧٤ ـ ١٧٥، والبيان ٤/ ٢٤.

(٦٥) المرجع السابق ٣/ ١٣٠.

(٦٦) المرجع السابق ٣/ ١٢٩.

(٦٧) المرجع السابق ٢/ ٢٧.

(٦٨) اخبار أبي تمام / ٥٣.

(٦٩) ديوان أبي تمام ٢/ ٧٧.

(٧٠) العمدة لابن رشيق (ط محيي الدين عبد الحميد) ١/ ٢٥ ـ ٢٦.

(٧١) الموازنة ١/ ٢٥.

(٧٢) ديوان أبي نواس / ٢٦٥.

(٧٣) البيان والتبيين ١/ ٢٠٦.

(٧٤) المرجع السابق ١/ ١٤١.

(٧٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة (ت. عبد الرحمن بدوي) ٤/ ٧٦.

(٧٦) المرجع السابق/ ٢١٣.

(٧٧) المرجع السابق/ ٢٢٠.

(٧٨) المثل السائر لابن الأثير (ت. الحوفي) ٤/ ٦ ـ ٧.

قراءة محدثة في ناقد قديم :
ابـــن المعـــتز

من اليسير على أى قارىء لتراث ابن المعتز أن ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن الدوافع التي وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة ـ في مجالات الإبداع والفكر ـ مرتبطة ارتباطاً متعدد الابعاد بالصراع الذي وقع بين «القدماء» و«المحدثين» في القرن الثالث للهجرة. وليس المهم أن نذكّر ـ في هذا المجال ـ بالدور الذي قام به (كتاب البديع) في الخصومة الأدبية بين القدماء والمحدثين، أو رسالة ابن المعتز في (محاسن شعر أبي تمام ومساوئه)، أو مساجلته اللافتة مع ابن الانباري (نطاحة) حول شعر ابي نواس. او ما يرويه الصولي عن ابن المعتز من أخبار في الدفاع عن أبي تمام، أو ما يرويه أبو الفرج الاصفهاني من آراء لابن المعتز تتصل بالخصومة التي دارت حول «طريقة القدماء» و «طريقة المحدثين» في الموسيقي والغناء. فالأهم من ذلك أن نرد هذه الجوانب المتباينة إلى قرانها المتحد الذي تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية، وأن ننظر الي هذه الكتابات من حيث هي مستوى من مستويات نص متكامل ، تمثله كل كتابات ابن المعتز التي وصلت إلينا. والتي تنطوي على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارسته الإبداعية، وذلك لنكشف ـ من خلال هـذا النص المتكامل ـ عن

* نشر هذا البحث فى ديسمبر ١٩٨٥ .

الدلالات الاساسية التي تنسرب في كل مستوياته، والتي لا يمكن فهم دلالة أي مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الاساسية. وأحسبني في حاجة إلى القول بأن فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبي البلاغي في هذا النص المتكامل ــ وذلك هو الهدف الأساسي من هذه القراءة ــ لا يمكن أن يتم دون إدراك العلاقة المزدوجة التي تصل هذا المستوى النقدي البلاغي بالسياق الواسع لنصه المتكامل من ناحية، والتي تصل هذا النص المتكامل ــ في الوقت نفسه ــ بسياق أوسع من نصوص أخرى، تنطق التعارضات الحادة التي انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين، في مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسي الاجتماعي في القرن الثالث من الهجرة.

وتشمل صفة «القدماء» ــ من منظور هذه القراءة ــ أنصار الاتّباع على مستويات متعددة من هذا الصراع، فتضم «طريقة القدماء» في أنواع الإبداع المختلفة و «أهل النقل» في مجالات الفكر المتعددة. أما صفة «المحدثين» فتشمل أنصار الابتداع على مستويات متجاوبة متداخلة، تمثل القطب المضاد للاتّباع، حيث «طريقة المحدثين» في أنواع الإبداع و «أهل العقل» في مجالات الفكر. وذلك بالمعني الذي يجعل فهم أي مستوى من مستويات القطبين المتنافرين قرين فهم علاقة التشابه التي تصل هذا المستوي بنظيره في قطبه المتجاوب من ناحية، وعلاقة التضاد التي تصل المستوى نفسه بنقيضه في القطب المتنافر من ناحية ثانية. ولكي لا ينجذب منظور هذه القراءة إلى أي مزلق شكلي ينفي صفة التاريخية عن حركة الصراع بين هذين القطبين، فمن المهم أن نؤكد أن التضاد بين قطبي القدماء والمحدثين ــ في هذا الصراع ــ لم يكن تضاداً بين مستويات إبداعية فكرية تقوم في مطلق

مجرد، بل كان تضاداً تضرب أصوله بجذورها في صراع تاريخي متعين، تولّد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعاً وفكراً، علي نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية سياسية تشريعية من ناحية، ودالة علي تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن أغلب «المحدثين» وأنصارهم كانوا من الموالي الذين أسهموا في إقامة الدولة العباسية، أملاً منهم ــ علي الرغم من تباين شرائحهم وطوائفهم ــ في الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذي كانوا عليه أيام الدولة الأموية، فصاغوا مشروعات فكرية كثيرة، يجمع بينها تأكيد أولوية «العقل» التي تنفي أولوية «العرق» فى علاقة المولى بالعربى، وأولوية «التصديق» في علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية، وأولوية «الطاعة» في علاقة المحكوم بالحاكم، وأولوية «النقل» في علاقة الخلف بالسلف. وذلك في سلسلة من المتوازيات التي شكلت رؤية فكرية مجاوزة لعالم تتحدد علاقاته وإرادته ودرجاته بقاعدة العقل الذي هو حجة الله على عباده، وحجة عباده على كل من يتولى أمرهم. وبقدر ما كانت دعوة العقل ــ في هذه الرؤية ــ تنفي ضمناً أو صراحة أي تميز اجتماعي سياسي ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة، مؤكدة مبدأ «العدل» بمعانيه الكلامية المتعددة عند المعتزلة، كانت هذه الدعوة تنفي أي تميز معرفي ديني ينبع من التقليد والاتّباع من غير نظر في الأدلة، مؤكدة فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها الديني والاجتماعي، على نحو يؤكد حرية «اختيار» هذه الذات في إدراكها لموضوع معرفتها، وفى حركتها إزاء موضوع فعلها. وكانت الأصول الاعتزالية العقلانية ــ في هذه الرؤية ــ تتجاوب مع مبدأ الشك الذي صاغه

معتزلة من أمثال إبراهيم النظام لتأكيد نسبية المعرفة، وتنفي الهالة المقدسة التي أحاطت بمفهوم «التصديق». وفي الوقت نفسه كان هذا المبدأ يتجاوب مع مبدأ «التطور»[1] الذي صاغه فلاسفة من أمثال الكندي وجابر بن حيان وأبي زكريا الرازي، ذلك المبدأ الذي انطوى على مفهوم متحرك لتاريخ يضيف لاحقه على سابقه الإضافة التي يتحرك معها التاريخ بفعله في صعود دائم، وينطوي معها العالم على إنسان خلاّق يصوغ التاريخ بفعله في هذا العالم.

وكان الوجه الإبداعي لهذه الرؤية الفكرية قرين «طريقة المحدثين» التي انسربت في أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة، فتولّدت طريقة للمحدثين في الشعر (مع بشار وأبي نواس وأبي تمام وأقرانهم) لتجاوز نقيضها الذي تمثله طريقة القدماء. وتولّدت طريقة المحدثين في الغناء لتجاوز نقيضها الذي يمثله الغناء القديم. وتولّدت طريقة متجاوبة في الكتابة القصصية، أسّسها ابن المقفع، ذلك الذي كان تمثيله الكنائي ــ في «كليلة ودمنة» ــ للعلاقة المتعارضة بين فكر المفكر (بيدبا) وسطوة السلطان (دبشليم) مجلى آخر للعلاقة نفسها بين إبداع الشاعر وسطوة الممدوح ــ في بيتي أبي تمام[2]:

جـَذبْتُ نداه غدوة السبت جذبة
فخرَّ صـــريعاً بين أيدي القصائد
فألبـــسني من أمّهـــات تلاده
وألبـــستُه من أمهــــات قَلائِــدي

وبقدر ما كان هذا الوجه الإبداعي قرين الوجه الفكري في رؤية متحدة، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداع عالم تاريخي جديد، كانت الصلة

وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤية، على نحو جعل أهل العقل في الفكرسنداً لطرائق المحدثين في الإبداع، بالقدر الذي تجاوبت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتنطق دلالة المنظور الإجتماعى المتحول الذي يحتوي الفكر والإبداع معاً، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع في مستوى يتوسط بينهما، فتولّد نقد أدبي «محدث»، صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين، مدافعين عنها ومبررين حركتها في الوقت نفسه.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أنصار الاتباع نقيضاً لأنصار الابتداع في الأصول الاجتماعية والفكرية على السواء. فهم أهل نقل، يلوذون بمبدأ «التقليد» الذي يواجه حرية العقل في الإبداع، ولكن علي نحو انطوى فيه مبدأ التقليد على دوال اجتماعية وسياسية وإبداعية. وإذا كانت الدوال الاجتماعية تشي بنزعة عرقية تقابل بين «العروبة» و «الشعوبية» تقابل النقائض المتعادية، ليتمايز البشر على أساس من العرق بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من الثروة والمكانة، فإن الدوال السياسية تشي بنظرة تؤكد الحق المقدس في الحكم، على أساس من تأويل مخصوص للميراث الديني، تأويل يحوّل الحق في هذا الميراث إلى تنزيه مطلق للحاكم في علاقته بالمحكوم، وتبرير للاتبّاع المطلق من المحكوم في علاقته بالحاكم. وإذا كانت الدوال الدينية تشير إلى ضرورة الاتباع السلبي من غير نظر في الأدلة، على نحو يقرن ابتداع العقل بالبدعة اقتران «البدعة» بالضلالة التي تفضي إلى الزندقة، فإن الدوال الأدبية تقترن بالنظر إلى إبداع الحاضر المتغير من خلال بعد ثابت جزئي من أبعاد الماضي، علي نحو جعل من هذا البعد الثابت الجزئي صورة مثلى لماضٍ ذهبى لا سبيل إلى مجاوزته، بل على نحو تحوّلت معه هذه الصورة

المتأولة لبعض الماضى إلى صورة مطلقة للماضي كله، فغدا كل تباعد عن هذه الصورة المتأولة تشويها لكل أبعاد الأصل الذي اختزلته، وغدا كل تغيير لها بدعة تفضي إلى الضلالة.

ولا شك أن الأبعاد الاجتماعية السياسية التي انطوت عليها التعارضات الفكرية والإبداعية التي باعدت بين «القدماء» و «المحدثين» كانت تصل هذه التعارضات بتحولات الخلافة العباسية نفسها فى توجهاتها السياسية والاجتماعية ، فمن الواضح أن هذه الخلافة قد تقاربت مع أهل العقل ـ في عصرها الأول ـ تقاربها مع أهل النقل في عصرها الثاني. وعلى الرغم من مجموعة من التناقضات التي لم تر فيها الخلافة خطراً كبيراً عليها، وعلى ا الرغم مما قام به «ديوان الزنادقة» في عهد المهدي، وعلى الرغم من مقتل مجموعة من شعراء المحدثين ومفكريهم وسجنهم، فقد وجدت الخلافة العباسية في نظرة المعتزلة إلى الحكم الأموي ما يدعم موقفها الاجتماعي ومنظورها السياسي خلال عصرها الأول، فشهد عهد المأمون (١٩٨ ـ ٢١٨ هـ) والمعتصم (٢١٨ ـ ٢٢٧) والواثق (٢٢٧ ـ ٢٣٢) ارتباطاً رسمياً بين الخلافة والمعتزلة (كانت له مقدماته في عهدى المنصور والرشيد)، . وتقارباً لافتاً بين بلاط الخليفة وجناح الفلاسفة الذي مثله الكندي، بل رعاية من الدولة لأتباع الحداثة في أنواع الإبداع وأشكال الفكر المختلفة.

ولكن سرعان ما انقلبت الخلافة العباسية على المحدثين مع بداية عصرها الثاني لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية، وذلك منذ عهد المتوكل ـ جد ابن المعتز ـ الذي انحاز إلى أنصار الاتّباع من القدماء، فأظهر السنة والجماعة عام ٢٣٤ هـ ، وطارد الاعتزال بواسطة أتباع أحمد بن حنبل (١٦٤ ـ ٢٤١ هـ)، وأمر الناس بالتسليم والتقليد، متحالفاً بذلك مع من أطلقوا

على انفسهم «أصحاب الحديث» أو «أهل الأثر» أو «أهل السنة والجماعة»، وكلها تسميات متعددة لأهل النقل الذين وصفهم المعتزلة بأنهم «أهل الحشو» الذين يجمعون على «الجبر والتشبيه.. وينكرون الخوض في الكلام والجدل، ويقولون على التقليد وظواهر الروايات»[٣]. وبقدر ما وجد المتوكل (وأبناؤه) ما يدعم التوجهات السياسية المتحوّلة للخلافة في المبادىء النقلية التي أكدها «أهل السنة والجماعة» من الحنابلة، خصوصاً مبدأي «التقليد» و «الجبر»، فقد وجد أهل السنة ـ هم كذلك ـ في التوجهات السياسية للمتوكل ما أتاح لهم انتصارهم السلطوي على أهل العقل من المعتزلة والفلاسفة، فبالغوا في تمجيده إلى الحد الذي قالوا معه[٤]: «الخلفاء ثلاثة: أبو بكر الصديق يوم الردّة، وعمر بن عبد العزيز في رَدّه المظالم، والمتوكل في إحياء أهل السنة». وتولى ابن قتيبة (ـ ٢٧٦ هـ)، الذي كان على صلة بوزراء المعتمد، تسفيه أراء أساتذته السابقين من المعتزلة ورميهم بكل نقيصة[٥]. وعمل «أهل السنة» ـ بوجه عام ـ على إذاعة وتثبيت شعارات من قبيل[٦]:

ـ «إياكم والقياس، فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وحللتم الحرام».

ـ «قدم الإسلام لا تثبت إلا على قنطرة التسليم».

ـ «من عرّض دينه للقياس لم يزل الدهر في التباس».

ـ «إياكم والتعمق، فإن من كان قبلكم هلك بالتعمّق».

ـ «العلم هو السنة، والجهل هو البدعة»

ـ «دعوا كل محدثة فكل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار».

ـ «علامة أهل البدع الوقيعة في أهل الأثر، وعلامة الزنادقة تسميتهم أهل الأثر حشوية».

وكانت هذه الشعارات بمثابة سلاح أيديولوجي يحول دون الفكر العقلي والتأثير في أذهان العامة، بما انطوت عليه هذه الشعارات من مخايلات تقرن التقليد بسلامة الدين، وتصل إعمال العقل بالبدعة، وتربط الحداثة بالضلالة المفضية إلى النار، وذلك في سياق عام تجاوبت فيه مدلولات هذه الشعارات مع دوال تؤكد «أن سيئات العباد يخلقها الله.. وأن العباد لا يقدرون أن يخلقوا شيئاً» لتؤكد هذه الدوال ـ على نحو ضمني ـ «طاعة كل إمام برّ وفاجر»، كما تؤكد أنه «لا يحل قتال السلطان ولا الخروج عليه وإن جار»، فالله تعالى «أمر خلقه بلزوم الجماعة.. وندبهم إلى الاتباع وحثّهم عليه، وذم الابتداع»[٧].

وأصبحت الفلسفة كالدعوة إلى الاعتزال هدفاً للهجوم الذي يقرنهما بالضلالة والزندقة في هذا السياق العام، فتوارى المعتزلة في الظل تجنباً للاضطهاد، وانتقلت الفلسفة إلى أطراف الدولة تطاردها لعنة «من تمنطق تزندق»[٨]، وأسهمت سيادة أهل النقل في انبثاق «المذهب الظاهري» على يدي داود بن علي الأصبهانى (ـ ٢٧٠ هـ)، ومذهب الأشاعرة الذي حاول به أبو الحسن الأشعري (٢٦٠ ـ ٣٢٤هـ) التوسط بين العقل والنقل لصالح النقل[٩]. وانسربت دعوة التقليد إلى أذهان العامة بواسطة الأجهزة الأيديولوجية المتحولة للدولة إلى الحد الذى آذى معه العامة مفسراً جليلاً مثل ابن جرير الطبري لمتابعته بعض أصول الفكر الاعتزالي[١٠]، فانتهى الأمر بذلك المفسّر العظيم إلى أن يدفن بعد موته ـ عام ٣١٠ هـ ـ ليلاً

بداره، «لأن العامة اجتمعت ومنعت من دفنه نهاراً، وكان ذلك بتأثير الحنابلة»[11].

وكان يوازي هذه التحولات الفكرية تحولات أدبية، أعلى معها أنصار القديم ــ في الأدب ــ من طريقة البحتري التي قرنوها بمذهب «الأوائل» و«عمود الشعر» و «سهل الكلام» و «مذهب العرب»، في مقابل طريقة أبى تمام التي اخذت تقترن بالخروج على «كلام العرب» اقترانها بالتدقيق «وفلسفي الكلام». وذلك في هذا السياق العام الذي انسحب فيه العداء النقلي للتفلسف في مجال الفكر على «فلسفي» الكلام في مجال الشعر، وتجاوبت فيه النزعة العرقية التي زعمت أن علم «العرب» ــ وحده ــ هو «العلم الظاهر للعيان، الصادق عند الامتحان»[12]، مع نزعة أدبية مماثلة جعلت الشعر العربي القديم مصدر «الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة»[13]، «فما تكاد تجد حكمة تُؤْثر، ولا قولاً يُسطر، ولا معنى يُخْبر، إلا وللعرب مثل معانيه، محصوراً بقوافيه، موجزاً في لفظه مختصراً في نظمه، مخترعاً لها، ومنسوباً إليها»[14]. ولم يكن من قبيل المصادفة ــ في هذا السياق ــ أن يقرن البحتري نفسه طريقته في الشعر بمذهب «العرب» الذي يشير إلى نقيضه الغائب، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء، في مقابل المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمنطق المناطقة، وذلك في أبياته المعروفة[15].

كلفتمونا حدود منطقكم	والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ	منطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفي إشارته	وليس بالهذر طوّلت خطبه

وهى أبيات موجهة ــ في المحل الأول ــ إلى المحدثين الذين يميلون إلى

"التدقيق وفلسفي الكلام". ولم يكن من قبيل المصادفة ـ في السياق نفسه ـ أن توازى الأفكار الأدبية لابن قتيبة (في عدائها للشعر المحدث) نظراته الفكرية (في عدائها لفكر المعتزلة) على نحو يرد هذه على تلك بجامع "النقل" و "التقليد". ولا فارق ـ من هذا المنظور ـ بين ابن قتيبة الذي يقول لقارئه: "التقليد أربح لك، والمقام على إثر رسول الله أولى بك"، في كتابه "تأويل مختلف الحديث"[16]،وابن قتيبة الذي يقول للقارىء نفسه: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين"، وإن "كل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر"، في كتابه "الشعر والشعراء"[17]، ذلك لأن المخايلة الدينية بالسلامة المطلقة للتقليد في الكتاب الأول ليست سوى الوجه الفكري لسيطرة مبدأ التقليد الأدبي في الكتاب الثاني، كما أن مبدأ "النقل" العام في الفكر يتحول إلى مبدأ خاص في النقد الأدبي، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة "السماع" الذي هو اسم آخر للنقل.

٢ - ١

إذا انتقلنا من هذا السياق العام الذي لاسبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية البلاغية لابن المعتز، وحاولنا تحديد العلاقات التي تنطوي عليها هذه الكتابات، أو تحديد النسق المعرفي الذي تنطقه، كاشفة عن موقف نقدي متميز، ورؤية لعالم تاريخي محدد، وجدنا أن كتابات ابن المعتز تتصل اتصالاً وثيقا بالموقف الفكري العام لتيار القدماء "النقلي" الذي مثله جماعة اللغويين من ناحية، وأصحاب الحديث من "أهل السنة والجماعة" من ناحية ثانية. ولم يكن ابن المعتز غريباً على هؤلاء أو هؤلاء، فأساتذته جميعاً من أبناء ذلك التيار، منهم اللغوي مثل ثعلب والمبرد وأحمد بن سعيد

الدمشقي صاحب الفراء الكوفي وأبي سعيدصعودا[١٨]، ومنهم المحدث صاحب الأخبار، مثل الحسن بن عليل العنزى، ومنهم من أثر فيه تأثيراً غير مباشر مثل ابن قتيبة الذي كان يدعمه وزراء المعتمد (عم ابن المعتز) في هجومه الحاد على أهل العقل من المعتزلة، في الثلث الثاني من القرن الثالث للهجرة.

ولا يرتبط عبد الله بن المعتز بهذا الموقف العام بصلة أساتذته من أهل النقل فحسب. فهذه الصلة نفسها قد تحددت ــ ابتداء ــ بعملية مثاقفة حتمها وضعه الاجتماعى السياسي، بوصفه واحداً من أبناء الخلافة لعباسية التى انحازت ـ منذ عهد جده المتوكل ـ إلى الحنابلة ونصرتهم على أهل العقل من المعتزلة. كما أن هذه الصلة قد دعمها وعي ابن المعتز الطبقي ــ بقدر ما نطقها ــ في أشكال ممارساته الإبداعية والفكرية. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرفض المتوكل ــ جد ابن المعتز ــ السماح للجاحظ المعتزلى بتعليم ابنه محمد المنتصر، وأن يسير المعتز سيرة والده المتوكل طوال فترة خلافته، مما حدد مجرى عملية المثاقفة التى تكون معها ابن المعتز فكرياً، والتى كانت موازياً أيديولوجياً لتحولات الخلافة العباسية منذ عهد المتوكل، فكان من الطبيعي ــ في سياق هذه التحولات ــ أن يدعو ابن المعتز لنفسه ــ عندما تولى الخلافة ليوم وبعض يوم ــ بوصفه «الخليفة السني البربهاري»[١٩] ــ نسبة إلى الحسين بن القاسم البربهاري، مقدّم الحنابلة في تلك الآونة.

ومن السذاجة أن نجعل من هذه الدعوة دليلاً على التطابق الكامل بين فكر ابن المعتز وفكر الحنابلة، فهذه الدعوة كانت وسيلة دينية في حقيقة الأمر، توظف أيديولوجياً لإلهاء العامة عن المشكلات الأساسية، وكسب تأييدها في صراع أبناء البيت العباسي على كرسي الخلافة، منذ مقتل المتوكل

على يدي ابنه وولي عهده، إلى مقتل ابن المعتز نفسه (وما بين هذين المقتلين تفجرت ثورات من السخط الشعبي، تمثلت فيما قام به «الزنج» و «القرامطة» و«الخوارج»، ناهيك عن الصراع السياسي بين طوائف آل البيت نفسها). يضاف إلى ذلك أن الممارسة الأدبية والنقدية والفكرية التي تنطق بها كتابات ابن المعتز تشي بتباعده ــ من حيث الظاهر ــ عن التشدد النقلي الحنبلي في جوانب لافتة، أوضحها ــ على المستوى الأدبي ــ علاقة الشعر بالأخلاق.

ولكن الموازاة لافتة مع ذلك بين الأفق العام لفكر ابن المعتز والأفق العام لفكر أهل النقل، سواء في أبعاد الممارسة الأصولية التي قام بها الحنابلة، أو أبعاد الممارسة الأدبية التي قام بها لغويون لا يتباعدون في تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة في آخر المطاف. والتقارب لافت بين المغزى الأيديولوجي النهائي للأفق الفكري لهؤلاء جميعاً والمغزى الأيديولوجي النهائي للأفق الفكري لابن المعتز، على نحو يمكن معه القول إن كلا الأفقين يتجاوب في «رؤية عالم» واحدة متحدة العلة والوظيفة، خصوصاً إذا نظرنا إلى ممارسة الجميع من منظور النسق المعرفى التبريرى الذى تتضمنه على مستوى العلة من ناحية، ومن منظور الدور الدفاعي الذي يؤديه هذا النسق على مستوى الوظيفة من ناحية ثانية، وذلك في المجالات الاجتماعية السياسية والأدبية والفكريةللصراع المتعدد الأبعاد، الذي وصل إلى منعطفه الحاسم منذ بداية عهد المتوكل. إن هذه الممارسة تنطق خطاباً مقنعاً لوعي اجتماعي متقارب العناصر، يبرره هذا الخطاب بوسائل متعددة، مباشرة وغير مباشرة، وبكيفية تشير معها دوال هذا الخطاب ــ على نحو متكرر ــ إلى دور دفاعي تؤديه هذه الممارسة لدعم مواقف المجموعة الحاكمة التي ينتمي إليها ابن المعتز طبقياً. وهذه المجموعة هي التي عبرت ممارسة ابن المعتز عن وعيها الطبقي

من ناحية، والتي وجدت في فكر أهل النقل ــ من ناحية ثانية ــ أقنعة دينية أدبية، تدعم بها أقنعتها الفكرية، وتغيراتها الاجتماعية، وتبدلاتها السياسية.

ونقطة اللقاء التي يتقاطع عندها الأفق الفكري لابن المعتز مع الأفق الفكري للحنابلة ــ من منظور هذا النسق المعرفي الذي أشير إليه ــ هي نقطة تنطوي على مقولتين أساسيتين، تتصل أولاهما بمفهوم «الجبر»، وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد»، إذ تتسرب هاتان المقولتان في مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز ومختلف أبعاد الممارسة النقلية الحنبلية، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك في علاقات نسق معرفي متحد، تنبنى منه رؤية عالم متجاوبة: يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيُخْمِد فيه الحركة، ويسقط فيها التقليد على «الإنسان» فيُفْقِده قدرة المعرفة وإرادة الفعل . ولكن على نحو ترتد فيه ثانية هاتين المقولتين على أوليهما فيغدو التاريخ أشبه بالدورات المتعاقبة، التي تنطوي أواخرها على تقليد لأوائلها، على نحو تسقط فيه أولاهما على ثانيتهما فيغدو الفعل الإنساني ــ في كل مجالاته ــ مجلى لدورات التاريخ التي تدور على نفسها في زمان أبدي مطلق الثبات.

ومابين «التاريخ» الدائر حول الجبرو «الإنسان» المعلق في شباك التقليد، تؤدي هذه الرؤية دورها التبريري بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز في مستوياتها الأدبية والفكرية، وتصل بين هذه المستويات الوصل الذي يجعل منها تجليات متنوعة للرؤية نفسها، فيتجاوب الدفاع الشعري عن الحق المقدس لحكم الأسرة العباسية ــ مثلاً ــ مع التبرير الفكري لعلاقات ثابتة بين البشر، تعلو فيها الأسرة العباسية على غيرها علو الأسمى على الأدنى بنوع من «الحباء الإلهي» الذي لا دخل للبشر في صنعه، ليتميز البشر على أساس من التسليم بأصل ثابت قديم لا محل لتغييره، كأنه الميراث

المقدس، أو العلة النقلية المتعالية التي لا سبيل إلى الخروج عليها. ويتجاوب التبرير الفكري لعالم اجتماعي ثابت، لحمته الجبر وسداه التقليد، مع تبرير فكري موازٍ لعالم أدبي ثابت بدوره، لحمته الطبع الذي يرادف الجبر، وسداه الاتباع الذي يرادف التقليد، على نحو يغدو معه العالم الأدبي صورة أخرى من العالم الاجتماعي، كأن كليهما تكرار أزلي لعالم أول لا سبيل إلى الخروج عليه أو تجاوزه بالإحداث والتحديث. وتتجاوب هذه المتوازيات تجاوب الأشكال المنعكسة على مرايا متقابلة، فتشير — دائماً — إلى دلالة متكررة الرجع لرؤية نقلية عن عالم تاريخي يولدها ليبرر نفسه بها. وبقدر مايسقط مفهوم «الجبر» نفسه على مفهومي التاريخ والإنسان والعالم، في هذه الرؤية، تتحول العلاقة بين الإنسان والإنسان، والإنسان والعالم، إلى علاقة يحكمها «التقليد» الذي يغدو مبدأ مطلقاً في المعرفة والأخلاق والإبداع، فتصبح المعرفة نقلاً من غير نظر فى دليل، وتصبح الأخلاق اتباعاً من غير تأمل في عِلَّةٍ، ويصبح الإبداع محاكاة لما هو مقرر في المعرفة والأخلاق[٢٠].ويغدو التقليد وجهاً آخر للجبر الذي تنطوي معه هذه الرؤية على المعنى السالب للأيديولوجيا، من حيث علّة تولدها التي تجعل منها قناعا للتوجهات الاجتماعية السياسية لكل من يتقنع بها، ومن حيث وظيفتها التي تجعل منها وعياً زائفاً يحول بين الإنسان وإدراك العلاقات الفعلية في تاريخه. باختصار، من حيث هي نسق معرفي تخييلي غايته تبرير الفكر لعالمه، وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه.

٢ — ٢ ————

من آيات ذلك أن ابن المعتز يفتتح كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا يكتمل فهم معناها إلا بإدراك ما تولده وتتولد عنه من سياقات تتناص فيها

بينها بمقولتي «الجبر» و «التقليد»، إذ بعد أن يفتتح ابن المعتز كتابه بحمد الله كعادة كل المؤلفين، ينتقل من هذا الحمد إلى تأكيد الفعل الإلهي الذي:

> «ميز نوع الإنسان عن جنسه بفضل الكلام، وفضّل منه صنف الملوك فعظمت فضائلهم المشتركة بين الخاص والعام، واختص من خلقه نبينا محمداً عليه أفضل الصلاة والسلام»[٢١].

وتلك عبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيداً عن معنى «الجبر» الذي ينفي الإرادة الإنسانية، في سياق يغدو معه هذا النفي مبرراً لتفضيل بعض البشر على بعض بنوع من الحباء الإلهي الذي لا دخل للبشر في صنعه، وبكيفية يولد معها هذا النفي عقيدة يتمايز معها «صنف الملوك» على أصناف البشر بعلة متعالية، لا دخل للبشر في توجيه مسارها، وبتأويل ديني مضمن، مؤداه أن الله سبحانه وتعالى قد «خلق الخلق بلا حاجة إليهم، فجعلهم فريقين: فريقاً للنعيم فضلاً، وفريقاً للجحيم عدلاً، وجعل منهم غوياً ورشيداً، وشقياً وسعيداً، وقريباً من رحمته وبعيداً»[٢٢]. وبقدر ما يتميز «صنف الملوك» على بقية «نوع الإنسان» في هذا السياق، فإن «صنف الملوك» نفسه يتمايز فيما بينه، فيعلو بعضه على بعض درجات، وذلك على أساس من وراثة النبي ﷺ، وعلى نحو تومىء معه الإشارة العامة للضمير ــ في «نبينا» ــ إلى إشارة خاصة تتصل بصنف بعينه من الملوك، هم ملوك بني العباس الذين ورثّهم الله خلافة النبيﷺ، وحباهم بها دون غيرهم من الملوك، بل دون من يشاركهم رابطة القربى بالنبي ﷺ.

هذا التمايز يشير ــ آخر الأمر ــ إلى مقصد أساسي من مقاصد كتاب «طبقات الشعراء»، هو تفضيل بني العباس على أقربائهم من آل البيت، وعلى غيرهم من المنافسين لهم في الحكم، تبريراً لما عدّه العباسيون حقهم المقدس في الحكم، وتأكيداً له على السواء. ويتضح هذا المقصد عندما يحدد

ابن المعتز غايته من تأليف كتابه بجمع «ما وضعته الشعراء من الأشعار: في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس، ليكون مذكوراً عند الناس»[٢٣]. وتلك عبارات لا معنى لها إلا توظيف الكتاب بوصفه عنصراً من العناصر التي تستخدمها الأجهزة الأيديولوجية للدولة العباسية.

ويحرص ابن المعتز ــ في هذا التوظيف ــ على الاحتفاء بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بني العباس، إسهاماً منه في دعم موقف أسرته في صراعها السياسي ضد المنافسين لها من الصفوة، أو المتمردين عليها من العامة، ويتجاهل الشعر الذي يمكن أن يعكر ذكره هذه الغاية (كالشعر الذي ينطق بسوء أحوال الرعية)، ولا يشير إلى شاعر كبير مثل ابن الرومي، الذي هجا والده الخليفة المعتز، ويعرض عن القصائد التي قالها الشعراء في مدح العلويين أو الفاطمية، ويحتفي بالناصبية، من أمثال مروان بن أبي حفصة الذي قال:

أنـــى يكـــون وليـــس ذاك بكائـــن
لبـــني البنـــات وراثـــة الأعمـــام

«فنال بهذا البيت مالاً عظيماً»[٢٤]. أضف إلى ذلك الاحتفاء بموالي بني العباس، من أمثال سديف الذي قال:

أصبـــح الملك ثـــابت الأســـاس
بالبهاليل مـــــن بنـــي العبـــاس

وأبي دلامة، ومن السائر قوله[٢٥]:

لو كان يقعد فوق الشمس مـــن كـــرم
قوم لقيل اقعـــدوا يـــا آل عبـــاس

ثــم ارتقـوا شعــاع الشمس وارتفعــوا
إلى الســماء فأنتــم ســادة النـاس

ومنصور النمري الذي قال للرشيد:

يـا ابـن الأئمة مــن بعد النبي ويا ابـ
ـــن الأوصياء، أقرّ الناس أم دفعـوا
إن الخـــلافة كــانت إرث والـــدكـم
مــــن دون تيــم ، وعفــو الله متسع
ومــــا لآل عــلي في إمــــارتكــم
حـــق، ومــا لهــم في إرثكـــم طمـع

وذلك من قصيدة «عجيبة في المدح... لم يقل مثلها أحد»[٢٦] والترجمة لبعض مداحي العلويين من أمثال دعبل والسيد الحميري لا تعكر هذا المقصد السياسي من كتاب «طبقات الشعراء»، فابن المعتز ـ في النهاية ـ لاينكر فضل أقربائه ما ظلوا بعيداً عن منافسة بني العباس في الحكم، بل إن له قصيدة في مدح علي بن أبي طالب، ثم إن الترجمة لبعض مداحي العلويين لا تعني ذكر القصائد التي تمس «الملك العباسي»، بل الاحتفاء بقصائد مدح بني العباس، كأرجوزة دعبل في المأمون على سبيل المثال[٢٧].

وإذا رددنا العناصر الدالة لهذا المقصد السياسي من كتاب الطبقات على العبارات الدالة التي يُفتتح بها الكتاب تجاوبت دلالة «التقليد» و«الجبر»، على نحو يغدو معه الجبر الذي «فُضّل» به صنف ملوك بني العباس على

غيرهم مولّداً لمفهوم التقليد الذي يفرض طاعة بني العباس على من دونهم، وذلك بالمعنى الذي يقترن بمفاهيم ملازمة، تشير إلى ضرورة التسليم والتصديق والطاعة، وهي مفاهيم ذات صلة بالممارسة السياسية للحنابلة في ذلك العصر، حيث كانوا ــ حتى في حال اقتناعهم بفجر الأئمة ــ يكتفون بالدعاء لهؤلاء «الأئمة الفجرة» بالإصلاح والتوفيق والصلاح، و «لا يرون الخروج عليهم وإن رأوا منهم العدول عن العدل إلى الجور والحيف»(٢٨).

إن مفهومي الجبر والتقليد لا يتحولان فحسب ــ من هذا المنظور ــ إلى وجه آخر لفكرة الحق المقدس في الحكم، وما يترتب عليها من ضرورة طاعة الإمام «براً كان أو فاجراً»، بل يتحولان إلى مبرر ديني، يستند إليه ابن المعتز في دفاعه الشعري عن أسرته العباسية في الحكم، خصوصاً حين يقول لأقربائه الحكام(٢٩):

يا آل عباس لــعَاً مــن عثرةٍ
لا تركنن إلى الغــواة الحسّد
شــدوا أكفكــمُ عــلى ميراثكم
فالحــق أعطاكم خــلافة أحمــد
فمــتى يرمْها الرائمــون فبــادروا
هامــاتهم حصــداً بكــل مهند

أو يقول لأقربائه العلويين:

دعونا ودنيانــا التي كلــفت بنــا
كما قــد تركناكــم ودنياكــم الأولى

أو يقول لأقربائه الفاطميين:

ولما أبى الله أن تملكوا

نهضنا إليكم وقمنا بها

ونحن ورثنا ثياب النبي

فلِمْ تجذبون بأهدابها

....

لكم رحم يا بني بنته

ولكن بنو العم أولى بها

فمهلاً بني عمنا إنها

عطية رب حبانا بها

وكلها أقوال شعرية تؤكد مفهوم «الإرث» الذي ينبغي المحافظة عليه، كما تؤكد الملك العباسي بوصفه «فضلاً إلهيا»، بمعنى أقرب إلى معناه عند الحنابلة، أعني فضلاً هو أقرب إلى «العطية» أو «المنحة» الآلهية التي لا سبيل إلى التنازل عنها أو المنازعة فيها، أو الخروج على من اختصه الله بها فضلاً (أو حرمه منها عدلاً). وذلك في خطاب سياسي دفاعي يمتد بقداسة الفضل الإلهى من العطية إلى المُعْطَى، وهو الخليفة العباسى الذي لابد أن يكون:

متفرداً يملي الصواب على

آرائه رب يوفقهُ

ولا شك أن هذا الخطاب الدفاعي يتضمن دوالّه التبريرية التي تكشف

عن المغزى الوظيفي لكثير مما يقوله ابن المعتز نثراً في كتاباته، خصوصاً حين يؤكد أن «الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقوى»[٣٠]، بالمعنى التأويلي الذي ينطوي معه التسليم السياسي بالحكم العباسي على تصديق اعتقادي بشعارات حنبلية، ينطقها ابن المعتز في صيغ من قبيل[٣١]:

ـ «القَدَرُ يَخْتارُ ولا يُخْتارُ عليه».

ـ «للأقدار الاختيارُ علينا، وفيها الخيرُ لنا من حيث ندري ولا ندري».

وتتجاوب مدلولات هذه الصيغ مع ما تنطقه كتابات ابن المعتز من وعي طبقي حاد، ينقسم معه المجتمع إلى قسمين متدابرين، أعلاهما وأشرفهما ما يحتله صاحب الملك الذي يمتلك الحق المقدس في الحكم، ثم الأقرب فالأقرب إليه من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده، وأدناهما وأحقرهما العامة السفلة. ولا سبيل إلى الوصل بين هذين القسمين المتدابرين عند ابن المعتز، أو إلغاء المسافة بينهما، فالتضاد الذي يباعد بينهما تضاد أزلي مقدور على العباد، ولا مفر منه ولا مناص، بل لا سبيل إلى مجاوزته بقدرة العقل الذاتية عند الأفراد، فالعقول نفسها متباينة التباين المقدور الذي يجعل بعضها فوق بعض درجات، على نحو يبدو معه إلغاء هذا التباين إلغاء لقانون أزلي في الكون، وتدميراً لسلامة المجتمع الذي لا معنى له دون تميز البعض على البعض، أو تميز الأعلى الذي هو أعلى بحق المولد، أو الميراث، على الأدنى الذى هو أدنى بقدر مقدور، لا يعرفه ولا يمكن مقاومته.

والثنائية المتدابرة التي تنطوي عليها علاقة التضاد بين الأعلى والأدني أشبه بالثنائية التى يتميز بها العقل عن الهوى، أو يتميز بها الروح عن غرائز الجسد، ذلك لأن سلامة المجتمع عند ابن المعتز تقوم على علاقات جبرية

ذات تبرير حنبلي، أشبه في منطوقه بالعدالة بمعناها الأفلاطوني في «الجمهورية»، أعني عدالة اللامساواة التي توجب على كل فرد الالتزام بحدود الطبقة التي ينتمي إليها هذا الفرد مجبوراً، لا يحاول أن يجاوزها أو يتطلع إلى غيرها من الطبقات، كي لا تختل الفوارق التي يقوم عليها توازن المجتمع، أو ينقلب النظام المقدور على الجماعة إلى فوضى. وسلامة المجتمع عند ابن المعتز قرينة هذا النوع من العدالة، ففي قمة المجتمع يستقر الخليفة العباسي الذي هو روح الأمة، على نحو يمكن معه القول «إن فساد الرعية بلا ملك كفساد الجسم بلا روح»(٣٢). ويلي هذا الخليفة الأقرب فالأقرب إليه من وجوه ملكه، ثم ينقسم بقية الناس إلى مراتب أدناها السفلة من العامة، الذين يشبهون أدنى ما في الجسد وأحطه. ولا سبيل إلى انقلاب العلاقة بين هذه الأقسام، ففي هذا الانقلاب تحطيم لسلامة الدولة وإيذان بزوالها، لأنه «إذا خرفت الدولة وقرب زوالها هبطت الأخيار ورفعت درج الأشرار»(٣٣). وتلك عبارات تسقط التمييز الطبقي بين أبناء المجتمع على مفهوم الأخلاق فيه، على نحو تتميز معه أخلاق أبناء المجتمع بحسب مواضعهم في سلم العلاقة الطبقية التي تتحول إلى علاقة بين روح وجسد، فيغدو الطرف الأعلى مختصاً بالفضائل التي تبدو كأنها «عطية إلهية» للكرماء من الأحرار، ويغدو الطرف الأدنى قرين الرذائل التي تبدو كأنها عقاب إلهي وُسِمَ به السفلة من الناس الذين هم أشبه بالأدنى من الجسد:

«ولو كانت المكارم تنال من غير مؤونة لاشترك فيها السِّفلة والأحرار، وتساهمها الوضعاء مع ذوي الأخطار، ولكن الله تعالى خصّها الكرماء الذين جعلهم أهلها، فخفف عليهم حملها، وسوغهم فضلها، وحظرها على السِّفلة لصغر أقدارهم عنها، وبعد طباعهم منها، ونفورها عنهم، واقشعرارها منهم»(٣٤).

ولا غرابة ــ والأمر كذلك ــ أن يفتتح ابن المعتز كتابه «فصول التماثيل» باحتقار لافت لأخلاق العامة، ولكن على نحو يتصاعد معه هذا الاحتقار ليؤكد مبدأ موازياً للتميز، ينقسم معه «العلم» إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة، ويقترن أعلاها بجنس الملوك. وإذا كان جنس الملوك يتميز عن بقية البشر بما حباه به الله فمن الطبيعى أن ينماز هذا الجنس بالعلم الأعلى الذي يضيء بفيضه على من حول الملوك من أهل المكارم. ومن الطبيعي ــ في الوقت نفسه ــ أن يُحْجَبَ هذا العلمُ عن السفلة ــ العامة ــ إلى الدرجة التي يقول معها ابن المعتز:

> «تنكبت ما يسهل على الرعية حمله، إلى ما يضجرها نقله، ليستوطن شريف اختياري محله، ويسعد به أهله، ويحظى بكريم جوهره الخاص ذو الشرف.. إذ أحق الناس بفاضل الأدب.. وأولاهم باجتذاب مكنونه.. من كان صريح النسب، صحيح المركب»(٣٥).

ومن الحمق ــ إزاء مثل هذا العلم بفاضل الأدب ــ أن يتطلع العامة إلى آداب الملوك، ففي ذلك التطلع مفسدة للحياة التي ينبغي أن تقوم على تمايز الخلق، أو تمايز من يملك بالحق المقدس عمن دونه أدباً وعلماً وفضلاً:

> «ألا ترى أن جماعة العوام متي وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب، وصح الخبر المروي عن الرجل المرضي: لا يزال الناس بخير ما تباينوا، فإذا تساووا هلكوا. هذا، وليس شيء أضرّ من تمثل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين. ولا أعظم خطراً على صاحب المملكة ــ ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قوّاده وعامة أجناده ــ من

هرج السفل، وخمول أهل النبل، وتعزز الخمول.. لأن ذلك أجمع بغرس المحن، ويوقد الفتن.. ويبعث على تهدم الدول، وتنقل الملك، ويحول الرياسة، ويزيد في اضطراب السياسة»(٣٦).

هذا الوعي الطبقي الذي يسقط نفسه على مفهوم العلم يفضي إلى مبادىء لافتة ترتبط بقواعد الرواية من ناحية، وتذوق الأدب من ناحية ثانية. ويحرص ابن المعتز - فى الجانب الأول - على التأكد من أصول من يروى لهم، فيميز بين الأغفال الذين عدموا الأصل والحسب المشهور، وغيرهم من أولاد الملوك والأمراء، وهو في الوقت نفسه ينفر من رواية القصائد التي تشيع علي ألسنة العامة، مؤثراً عليها القصائد التي لا يعرفها سوى الخاصة، علي نحو يحوّل القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية في غير حالة، بل علي نحو يتجاوب فيه نفور ابن المعتز من الشعر الذي يلهج به «العامة الحمقى» مع إيثاره «ما لم يشتهر عند العوام» من الشعر الذى «يستملح.. ويروى بكل أرض عند الخواص»(٣٧). وهنا نتذكر بعض قواعد الاختيار الأدبي (البلاطي) التي افتتحها فقيه نقلي، ارتبط بالحنابلة أوثق الارتباط، أعني ابن قتيبة الذي أكد أن الشعر «يختار ويحفظ.. لنبل قائله»(٣٨) وذلك في سياق أفضى ــ بعد ابن المعتز ــ إلى تصورات من قبيل(٣٩).

«بُدِيء الشعر بملك وخُتِمَ بمَلِكٍ.. لأن الكلام الصادر عن الأعيان والصدورأقر للعيون وأشفى للصدور، فشرف القلائد بمن قُلدها كما أن شرف العقائل بمن ولّدها:

وخـــير الشعـر أكـرمه رجـــالاً

وشــر الشعر مــا قـــال العبيــد

ويتصل بهذا الوعي الطبقي لابن المعتز نوع من التبرير لأخلاق الترف التي عاشتها طبقته، بكل ما يمثله هذا الترف من «أبهة الملوكية»، أو يفضي إليه من مجون «صنف الملوك» الذي تنطقه أبيات نقرأ منها[٤٠]:

وإني وإن كـــان التصابــي يحثّني
لأبلغ حاجــاتي وأجــري إلى قدري
كريم الذنوب إن أصِبْ بعض لذة
أدَعْ بعضها خــوف الأحـاديث والوزر

حيث تفرض أبهة الملوكية التوسط في طلب اللذة بمبدأ أخلاقي مؤداه أن «التوسط زين العمل»[٤١]، ولكن على نحو يلتبس معه معنى القدْر بالقَدَر، الالتباس الذي يبرر الازدواج المداجى في سلوك «كريم الذنب»، فيفضي إلى تأويلات انتجتها ـ أو شجعت عليها ـ طبقة «صنف الملوك»، لا لتأكيد مبدأ «الحق المقدس في الحكم»، بل لتأكيد ما يمكن تسميته بمبدأ «الحق الملوكي» في ممارسة بعض أضرب اللذة الحسية. وإذا كان «أهل الحرمين» قد حرّموا النبيذ وأطلقوا الغناء، وإذا كان فقهاء العراق قد أطلقوا النبيذ وحرموا الغناء، ففي بعض ذلك التناقض ما يفيد ابن المعتز الذي يأخذ من الرأيين أهونهما، وهو الإباحة في السماع والشراب، فنقرأ عنده[٤٢]:

اسقني مــا تمج سحــم الزقاق واقــر سمعــي ثــواني الحذّاق
رأينــا في السمــاع رأيٌّ حجــاز يٌّ وفي الشرب رأي أهـل العراق

وذلك ليغدو «الشراب» جانباً من أبهة الملك، لا إثم فيه ولا تثريب، بل

مرتبة خفيفة، ومنزلة لطيفة المحمل عند جماهير الخلفاء، ومشاهير الوزراء ورؤساء العلماء. فالشراب «مشمة الملك، وتاج بدره، وعروس مجلسه، وتحفة نفسه، وشفاء حزنه» ـ فيما يقول ابن المعتز. وهل هناك أمتع من مجلس شراب مع المعتضد الذي يقول: «خير الأشربة ما كان صافي الأديم زكي النسيم»(٤٣). ولا بأس أن يرفع ابن المعتز حديث «الندامى» إلى مرتبة العلم، ويؤلف فيه كتاباً هو «فصول التماثيل في تباشير السرور»، يحتفى فيه بسمره مع ابن عمه المعتضد، الخليفة العباسي، حول أوصاف الخمر التي ذكرها الشعراء السابقون، أو يؤلف كتاباً آخر هو «الجامع في الغناء».

وإذا جاوزنا الخمر والغناء وجدنا غيرهما مما يصاحب الترف من لهو بريء أو غير بريء، خاضه ابن المعتز معتمداً على مكانته وثرائه، ففي عالمه الّذي تطرّز أمسياته أصوات بنت الكراعة وخزامى، وتخلط فيه الراح بين عشق الجواري وعشق الغلمان، وتتناثر أصناف اللآلىء واليواقيت والجواهر على الرؤوس في تشبيهات صرخ معها ابن الرومي البائس قائلاً: «واغوثاه! هذا إنما يصف ماعون بيته» ـ ما يبعث على اللهو والمتعة والمجون، وما يعمي على المشكلات الاجتماعية الحادة والأسئلة الوجودية الحائرة التي شغلت المتمردين من أمثال بشار والنواسي وصالح بن عبد القدوس وابن الرومي.

وينتج هذا العالم المترف ما يبرره من اجتهادات فقهية، أو تأويلات اعتقادية، يغدو معها عفو الله متسعا فيما يقول شعر ابن المعتز وكتاباته النثرية على السواء، ولكن بالمعني الذي تبسط معه «المغفرة» ظلها على كل شيء في الحياة الدنيا، ما عدا التجديف في الألوهية أوالحكم المقدس. ومادام الشاعر يقنع بما هو متاح له، ويسلم بالقدر خيره وشره، ويطيع أولي الأمر من بني العباس، تاركاً علم الخلق للخالق، قائلا مع ابن المعتز(٤٤):

أرى الدهر يقضي كيف شاء محكما

ولا يملك الإنسان بسطاً ولا قبضاً

فله أن يتماجن، وأن يختلس اللذة من زمنه قبل موته، متناسياً همه بالخمر، متغزلاً بمن شاء. المهم ألا يُنسب الشاعر إلى الجماعات الهدّامة كما نسب النواسى إلى الخوارج [٤٥]، أو إلى الزنادقة كما نسب بشار وصالح بن عبد القدوس، وألاّ يؤرق العقول بشكه في اليوم الآخر، أو الثواب والعقاب، كما فعل أبو نواس، أو يفضل إبليس (اللعين) لخلقه من نار على آدم (عليه السلام) لخلقه من طين كما فعل بشار، أو يمتد بشكه، فيما تراه العين إلى ما لا تراه، فقد «تزندق أبو العتاهية» ــ فيما يقول ابن المعتز ــ بقوله[٤٦].

إذا ما استجزت الشك في بعض ما ترى

فما لا تـراه العـين أمـضى وأجـوز

وصار «خبيث الدين، يذهب مذهب الثنوية»[٤٧].

ولكن بقدر ما تنطق هذه النظرات التأويلية ما تتضمنه عن علاقة الشعر بالعقيدة في جانب، وعلاقة الشعر بالأخلاق في جانب ثان، فإنها توقع صفة «التقليد» على الجانب الأول، في الوقت الذي تخايلنا بنفي صفة «الجبر» عن الجانب الثاني، على نحو يبدو معه الأمر كأن ابن المعتز يقرّ للشاعر بحريته في الجانب الأخلاقي، وينفي عنه هذه الحرية في الجانب الاعتقادي. ولكن الجانبين المتعارضين ــ في هذا السياق ــ مجرد وجهين لموقف واحد متحد، أعني موقفاً تسقط فيه العقيدة السياسية ما يبررها من تأويل ديني على العقيدة الدينية، فيغدو الخروج على الأولى خروجاً على الثانية، والعكس

صحيح بالقدر نفسه، ما ظلّت العقيدة الدينية مؤوّلة لصالح العقيدة السياسية، وما ظل الملك بالدين يبقي والدين بالملك يقوى ــ فيما يقول ابن المعتز . وفي الوقت ذاته، تسقط العقيدة السياسية نفسها تأويلاً أخلاقياً ــ يبرر ترفها ــ على العقيدة الدينية، مؤكدة مبدأ «العفو» الذي تتسع معه «المغفرة» لكل شيء ما عدا «الشرك» بالله، وذلك في عملية تأويل متحدة الوظيفة، بالمعنى الذي يجعل معتقد الشاعر صورة مسقطة «مقلّدة» للمعتقد السياسي الديني لمن يتولى الحكم، وبالمعنى الذي يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق«صنف الملوك» الذى ينتمى إليهم ابن المعتز.

وتتدعم هذه العملية التأويلية بنوع من التفرقة المضمنة بين«المجون» و«الزندقة» فى كتابات ابن المعتز، فيكتسب «المجون» الملازم لرقة الملوكية وترفها معنى الإباحة، وتكتسب «الزندقة» الملازمة للخروج على التأويل الدينى - الملازم لطاعة الملوك - معنى التحريم، وذلك فى سياق تتناص فيه كتابات ابن المعتز وغيرها من الكتابات النقلية، على نحو يغدو معه المجون مقبولاً لأنه بعض «الفسق» الذى يقع ضرره على صاحبه، وبعض التظرف الذى هو لازمة من لوازم «الأبهة» الاجتماعية. ومهما بلغت حدته ففى عفو الله متسع للصفح عنه، على النقيض من الزندقة التى هى خروج على النموذج التأويلى للتصورات الدينية، وتهديد للعقيدة الدينية أو السياسية الدينية فى الوقت نفسه. وليس من قبيل المصادفة - إزاء هذه التفرقة المضمنة - أن يمتنع ابن المعتز عن رواية الشعر «المتزندق» فى كتاباته، وأن يحرّم الهين منه، فى الوقت الذى يحتفى فيه بالشعر «الماجن». ويخوض أول مساجله مهمة (نعرفها في تراثنا النقدى) دفاعاً عن هذا النوع الأخير من الشعر.

ويرجع سبب هذه المساجلة [٤٨] إلى أن مجلساً من مجالس ابن المعتز دار حول شعر أبى نواس ، وأنشدت فى المجلس قصيدة النواسى التى مطلعها :

دع عنك لـومي فـإن اللـوم إغراء

وداوني بالتي كـانت هـي الـداء

والتي منها هذا البيت :

لا تحظر العفو إن كنت امرءاً حرجاً

فـإن حـظركـه بالـديـن إزراء

ومن الواضح أن حضور المجلس (وعلى رأسهم ابن المعتز) أظهروا إعجاباً بالقصيدة وخصّوا البيت السابق بتقدير لافت ، متأولين دلالته على نحو أقرب إلى معنى الآية : «ولا تيئسوا من روح الله إنه لا ييئس من روح الله إلا القوم الكافرين » [يوسف ٨٧ : ١٢] . وهو معنى يؤكد دلالة النفي المضمّن التى يؤديها بيت النواسي ـ داخل القصيدة ـ للصرامة الاعتزالية التي ضيق بها إبراهيم بن سيار النظّام من مفهوم « العفو » . ولكن هذا التأويل الذي يصل بيت النواسي بمفهوم «العفو» الذى يتبناه ابن المعتز «السنى» ، والذي يعد نفياً ضمنياً لصرامة «الوعيد» الاعتزالى في «النهى عن المنكر » ـ هذا التأويل لم يرق لفقيه هو أبو بكر نطاحة الذي كتب إلى ابن المعتز قائلاً :

«كان حق شعر هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم، ولايدونوه في كتبهم ، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم ، لأن ذوي الأقدار والأسنان يجلون عن روايته ، والأحداث يُغَشَّون بحفظه ، ولا ينشد في المساجد ، ولا يتجمل بذكره فى المشاهد ، فإن صُنِّع فيه غناء كان

أعظم لبليّته ، لأنه إنما يظهر غلبة سلطان الهوى ، فيهيّج الدواعى الدنيئة ، ويقوّي الخواطر الرديئة ، والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان القوى ونفسه الأمارة بالسوء . والنفس في انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار ، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها انحدارها إلى ما فيه هلكتها . والحسن بن هاني ومن سلك سبيله من الشعراء في الشعر الذي ذكرناه ... شطار كشفوا للناس عوارهم ، وهتكوا عندهم أسرارهم ، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم وحسّنوا ركوب القبائح .

فعلى كل متدين أن يذمّ أخبارهم وأفعالهم ، وعلى كل متصوّن أن يستقبح ما استحسنوه ، ويتنزه عن فعله وحكايته . وقول هذا الخليع: تَرْك ركوب المعاصي إزراء بعفو الله تعالى ، حضَّ على المعاصي ، أن يتقرب إلى الله عزّ وجل بها ، تعظيماً للعفو ، وكفى بهذا مجوناً وخلعاً داعياً إلى التهمة لقائله في عظم الدين . وأحسن من هذا وأوضح قول أبى العتاهية :

يخـــاف معاصيــه مــن يتــوب

فكيف تــرى حــال من لا يتــوب

ولا شك أن عبارات أبي بكر نطاحة تنطوي على دوال ثابتة محددة ، ظل ينطقها الهجوم الأخلاقي «النقلى» على شعر المحدثين بوجه عام ، وشعر أبى نواس بوجه خاص ، فهناك ـ أولاً ـ التركيز « الظاهرى» على المحتوى الأخلاقى المباشر للشعر . والنظر إلى هذا المحتوى من حيث تأثيره (المفترض) في السلوك الإنسانى. وهناك ـ ثانياً ـ الحكم على هذا المحتوى في ضوء معايير أخلاقية لا تنبع من الشعر ذاته بل من خارجه، على نحو ينفي القيمة الداخلية للشعر لحساب قيمة خارجية مفروضة سلفاً. ولقد أجاب

ابن المعتز علي كل هذه الجوانب برسالة وجهها إلى أبي بكر (نطاحة) قال فيها:

«لم يقل أبو نواس ترك المعاصي إزراء بعفو الله تعالى، وإنما حكى ذلك عن متكلم غيره، والبيت الذي أنشد له بحضرتنا:

لا تحظر العفو إن كنت امرءاً حرجاً

فإن حظركـه بالديـن إزراء

«وهذا بيت يجوز للناس جميعاً استحسانه والتمثل به. ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المبَرِّزُ في ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يغوِ بصبوةٍ ، ولم يرخص في هفوةٍ، ولم ينطق بكذبةٍ، ولم يغرق في ذم، ولم يتجاوز في مدح، ولم يزوّر الباطل ويكسبه معارض الحق. ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبي الصلت الثقفي وعديّ بن زيد العبادي، إذ كانا أكثر تذكيراً وتحذيراً ومواعظ في أشعارهما من امرىء القيس والنابغة.

«وهل يتناشد الناس أشعار امرىء القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبي ربيعة وبشار وأبي نواس على تعهيرهم، ومهاجاة جرير والفرزدق إلا على ملأ الناس وفي حلق المساجد؟ وهل يروي ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبيﷺ ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر».

وواضح في إجابة ابن المعتز حماسته في الدفاع عن تأويله الاعتقادي السابق لمعنى «العفو» في بيت أبي نواس من ناحية، وصلة هذا التأويل بمعنى اتساع «المغفرة» الذي يبرر أخلاق الترف التي عاشتها طبقة ابن المعتز من ناحية ثانية، ولذلك تقترن حماسة الدفاع ــ في الإجابة ــ بعملية

تأويلية متعددة الأبعاد؛ فهناك التفسير الذي ينفي به ابن المعتز تهمة «القبح» الديني الأخلاقي عن بيت أبي نواس ليرد البيت إلى حظيرة «الحسن» خلقاً وديناً، وهناك ــ ثانياً ــ التنظير العقلي الذي ينفي به ابن المعتز الصلة المباشرة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية، ومن ثَمّ التلازم الدائم بين «التبريز» في الشعر و «الاقتصار» على الصدق. وهناك ــ أخيراً ــ التأصيل النقلي الذي يرتبط بما رواه السلف الصالح من «الأشعار التي عدل قائلوها عن سنن المؤمنين المتقين».

٣ ــ ١ ــــــــــــــــــــ

أشرت في الفقرة ٢ ــ ٢ إلى أن كتاب «طبقات الشعراء» لابن المعتز ينطوي على غرض سياسي محدد، يتصل بالصراع الذي وقع بين الأسرة العباسية وخصومها. ولكن هذاالغرض السياسي يتجاور مع غرض أدبي يوازيه ويتأثر به بقدر ما يضيف إليه. فالكتاب ــ من المنظور الأدبي ــ كتاب عن طبقات الشعراء «المحدثين» الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة، صاغ أكثر أبعادها سلبية أهل النقل، وصاغ أكثر أبعادها إيجابية أهل العقل.

صحيح أن الغرض الأدبي من الكتاب يبدو بعيداً عن الغرض السياسي ومستقلاً عنه. وفي الوقت نفسه، يبدو ابن المعتز حفياً بأخبار المحدثين وأشعارهم التي تجتذب النفوس إليها، بحجة مؤادها «أن لكل جديد لذة»[٤٩]. ولكن ذلك على مستوى السطح الظاهر من الكتاب فحسب. وإذا جاوزنا هذا السطح إلى ما تحته تكشف لنا الكتاب عن أبعاد مغايرة لأبعاده الظاهرة، وتكشفت الكيفية التى يسقط بها الغرض السياسي للكتاب نفسه على غرضه الأدبي، فضلاً عن الكيفية التي يتجاوب بها موقف ابن

المعتز المضمن ـ في الكتاب ـ من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين مع موقفه الموازى من الخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النقل.

ويبدأ هذا التكشف فعله عندما نأخذ في الحسبان المعنى المحدد الذي يتخذه مصطلح «المحدثين» في سياقات الكتاب، وما تنطوي عليه هذه السياقات نفسها من معان متعددة، تقترن بمصطلح «الطبقات» الذي يتجاوب مع مصطلح «المحدثين» في الدلالات المضمنة والوظائف.

أما فيما يتصل بالمصطلح الأول فمن الواضح أن ابن المعتز يستخدم «المحدثين» بمعناها الزمني وليس الفني في أغلب سياقات كتابه، أي بالمعنى الذي يقرن «الحديث» بالمعاصرة في الزمن وليس بالمفارقة في الاتجاه، على نحو ينصرف معه التقابل الدلالي ـ في الكتاب ـ بين «أخبار المتقدمين وأشعارهم»، و «أخبار المحدثين وأشعارهم» إلى التقابل الزمني الذي يسوي بين أبي تمام والبحتري ـ مثلاً ـ في وعاء المعاصرة، على الرغم من اختلافهما في الطريقة، ويفصلهما ـ في الوقت نفسه ـ عن المتقدمين عليهم في الزمن وليس الفن. ولذلك تتجاور ـ في الكتاب ـ تراجم شعراء لا يصل بينهم سوى زمن معاصرتهم للدولة العباسية، وتتعاقب الترجمة لهم بتعاقب الزمن الذي عاشوا فيه، فيبدأ الكتاب بالشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية (من أمثال ابن هرمة وبشار وأبي الهندي.. الخ)، وتتعاقب ـ بعد ذلك ـ تراجم الشعراء العباسيين الخلص بتعاقب زمانهم، على نحو تغدو معه ترجمة أبي نواس سابقة على ترجمة أبي تمام التي تسبق ـ بدورها ـ ترجمة البحتري... الخ.

هذا الترتيب الزمني للتراجم في الكتاب دال يقترن مدلوله بما يرد في محتوي التراجم نفسها، فتشير دلالته إلى نوع من التعاقب ونوع من التسوية في الوقت نفسه، أعني أنه يشير إلي تتابع التراجم في الكتاب بتعاقب السنوات التي عاش فيها الشعراء المحدثون جيلاً بعد جيل، في الوقت الذي ينطق فيه محتوى التراجم المتعاقبة في هذا الترتيب تسويةً دالة تتجاور معها كل الأجيال في وعاء المعاصرة للدولة العباسية «الحديثة».

هذه الدلالة التي ينطوي عليها مصطلح «المحدثين» تتجاور - بدورها - مع المستوى الأول لدلالة «الطبقات» في الكتاب، حيث يقترن معنى «الطبقات» ـــ في هذا المستوي ـــ بما لا يفارق تعاقب الزمن وتسوية القيمة في آخر المطاف، فتقترن دلالة الطبقات ـــ في جانب منها ـــ بدلالة التتابع الزمني التي يتضمنها جمع المؤنث للطبقة أو الحقبة من الزمان التي تبدأ بعشرين سنة لتصل إلى قرن كامل. وتقترن هذه الدلالة ـــ في جانب مغاير ـــ بالمشابهة التي تتصل بها المجموعة المتقاربة - زمناً أو عهداً - فى طبقة أو جيل ، والتي تتصل بها الأجيال المتشابهة في طبقات . وتقترن الدلالة - أخيراً - بالتسوية التي تنتج عن تشابه الآني والمتعاقب من الجيل الواحد أو الأجيال المتعاقبة، حيث الطبقة من كل شيء ما ساواه، فكل مجموعة متطابقة في وجه شبه طبقة، وكل المجموعات المتعاقبة طبقات متطابقة في الوجه نفسه.

وإذا رددنا هذه الجوانب الدلالية المضمنة لمصطلح «الطبقات» ـــ في مستواه الأول ـــ على المعنى الزمني المجرد والمحصور لمصطلح «المحدثين» تآلف الاثنان معاً في علاقة لافتة، تتجاوب مع الغرض السياسي للكتاب. ذلك لأنه في الوقت الذي يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء «المحدثين» في كتاب ابن المعتز، ليعرضهم طبقة طبقة بتعاقب سنواته، ويسوي بينهم جميعاً

في وعاء معاصرتهم لهذه الدولة، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها ــ في هذا الزمن ــ هي علة التسوية بينهم في الإنجاز الأدبي. ومن اللافت للانتباه أن محتوى التراجم المتعاقبة للشعراء المحدثين في الكتاب، حيث ما يربو على مائة وثلاثين ترجمة، لا يشير ــ في هذا المستوى ــ إلا إلى الجوانب الإيجابية لشعر هؤلاء الشعراء في علاقتهم بالدولة العباسية، على نحو يغدو معه كل هؤلاء الشعراء «حسناً» «جيداً» «مفلقاً» «مليحاً» «مقتدراً».. الخ. وتغدو قصائدهم كلها «عيوناً» و «أشهر من الفرس الأبلق»، بل «أشهر من الشمس والريح».

إن التسوية «الانطباعية» بين الشعراء المحدثين - فى هذا المستوى - هى الوجه الأدبى للغرض السياسى من الكتاب، فكما أسقط هذا الغرض نفسه على دلالة «المحدثين» فى هذا المستوى ، وقصرها على المدلول الزمنى لمعنى المعاصرة للدولة العباسية وحدها، فإن هذا الغرض أسقط نفسه على دلالة مصطلح «الطبقات»، وقرنها بالتسوية في القيمة الأدبية بين كل من اتصل بالدولة العباسية مادحاً أو طالباً العطاء، أو حتى مسامراً أو مغنياً أو نديماً. وإذا كانت الدلالة الزمنية المحصورة المجردة لمصطلح «المحدثين» تجنب من يستخدمها التورط المباشر فى الخصومة الأدبية، الواقعة بين مختلف اتجاهات الشعراء «المحدثين»، فإن هذا التجنب نفسه يفسح المجال كاملاً للتركيز على مدح «الخلفاء والوزراء والأمراء من بنى العباس»، ليبقى هذا المدح صافياً خالصاً «مذكوراً عند الناس» فى شعر «كله حسن جيد»، وفى قصائد «سارت مسير الشمس والريح» .

وتلعب الأوصاف الانطباعية الموجبة دورها الدال ــ في هذا المستوى ــ

لتأكيد القيمة الموجبة لهذا النوع من الشعر الذي يجب أن يكون «مذكوراً عند الناس»، وذلك عن طريق صيغة ثابتة متكررة هي[٥٠]:

ـ «ومما يستحسن من شعره، وإن كان كله حسناً».

ـ «ومما يستحسن له، وإن كان شعره كله حسنا جيداً» .

ـ «ومما يستملح له، وإن كان شعره كله مليحاً».

ـ «ومما يستحسن له، على أن شعره كله ديباج حسن».

ـ «ومن جيد شعره، وإن كان كل شعره جيداً».

ـ «ومما يستملح من شعره، وشعره كله حسن».

وهي صيغة تنفي التميز بين جوانب شعر أي شاعر، مؤكدة تسوية القيمة التي يغدو معها شعر الشاعر كله «جيداً» «حسناً» «مليحاً»، وفي الوقت نفسه توحد هذه الصيغة بين شعراء مختلفين اختلاف بشار بن برد وأبي الهندي وربيعة الرقي ومسلم بن الوليد والحارثي وأبي تمام، وهم الشعراء الذين تسقط عليهم هذه الصيغة، فتجعل منهم «طبقة» واحدة تستوي عناصرها في هذا المستوي من الدلالة، حيث تلعب الأخبار المخايلة عن العطايا التي نالها هؤلاء الشعراء وأقرانهم من خلفاء بني العباس وأمرائهم دوراً لا يقل في مغزاه عن الدور الذى تلعبه هذه الصيغة نفسها.

ولكن ذلك كله في مساقات نقرأ فيها «من السائر الجيد» لأبي دلامة قوله[٥١]:

لو كـان يقعد فوق الشمس من كرم

قـــوم لقيل اقعـــدوا يـــا آل عبـاس

ثـم ارتقوا من شعاع الشمس وارتفعوا

إلى السماء فأنتـــم ســـادة النـــاس

ولا نقرأ ــ أبداً ــ لأبي نواس قوله[٥٢]:

هـــذا زمـــان القرود فـــاخْضَعْ

وكُـــنْ لهـــم سامعـــاً مُطيعـــا

بل في مساقات نقرأ فيها عن بشار الذي «خدم الملوك وحضر مجالس الخلفاء، وأخذ فوائدهم، وكان يمدح المهدي ويحضر مجلسه، وكان يأنس به ويدنيه ويجزل له في العطايا[٥٣]»، ولا نقرأ ــ أبداً ــ عن ابن الرومي الذي كان نقيضاً فنياً لابن المعتز الشاعر، ومعارضاً سياسياً لوالده الخليفة المعتز.

هذه المساقات التي ينطوي معها الحذف على دلالة لا تقل أهمية عن دلالة الذكر، تفضي إلى مستوى مغاير، تتجاوب فيه العناصر الحاضرة من كتاب ابن المعتز مع العناصر الغائبة عن الكتاب، على نحو يومىء إلى معنى جديد لمصطلح «الطبقات»، معنى لا يشير إلى التسوية هذه المرة، بل إلى نقيضها الذي تعلو معه قيمة المذكور الحاضر من محتوى التراجم على ما يمكن أن يناقضه من المحذوف الغائب عن المحتوى نفسه، تماماً كما يمكن أن تعلو قيمة هذه المقطوعة التي يذكرها ابن المعتز في ترجمة أبي تمام[٥٤]:

محمـــد بـــن حميد أخلـــقت رممـــه

هريـــق مـــاء المعاني مـــذ هريق دمه

تنبهت لـــبني نبهـــان يـــوم ثـــوى

يد الزمان ــ فعـــاثت فيهم ــ وفمـــه

رأيتـــه بنجـــاد السيــف محتبيـــا
كالبـــدر لمـا جـلت عن وجهه ظلمـه

في روضة قـــد كســـا أطرافها زهـــر
أيقـنت عنـــد انتباهـــي أنهـا نعمــه

فقلت والدمـــع مـــن حـــزن ومن فرح
في النوم قـــد أخضل الخدين منسجمه

ألم تمت يـــا شقيق النفس مـــذ زمـــن
فقال لى : لم يمت مـــن لم يمت كرمـــه

في الحال والمنزلة، أو المرتبة والدرجة، على غيرها من المقطوعات المحذوفة للشاعر نفسه، فى المسافات الغائبة لقصائده. ولا تعود بنا هذه الدلالة الطبقية الجديدة لمعنى «الطبقات» ــ في مستواه الثاني ــ إلى الغرض السياسي من الكتاب مرة ثانية فحسب، بل تفضي بنا إلى نوع من المعايرة الأدبية التي يتراتب معها الشعراء المذكورون ــ في الكتاب ــ تراتبا يومىء إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين.

٣ ــ ٢ ــــــــــــــــــ

ويلفت الانتباه ــ من هذا المنظور الجديد ــ تكرار صفة «المطبوع» على نحو دال، ينتظم معه ظهورها واقترانها بمجموعة متعينة من الشعراء، من مثل بشار بـن بـرد، والسيد الحميري، وسديف، والحارثي، وابـن ميـادة، وأبي نـواس، وأبي العتاهية، والعباس بـن الأحنف، وأبي عيينة ، والخريمـي.. الخ. وفي الوقت نفسه، ينتظم غياب الصفة وعدم اقترانها بمجموعة مغايرة

من الشعراء، من مثل مسلم بن الوليد، وصالح بن عبد القدوس، وأبي تمام.. الخ. هذا التكرار المنتظم لظهور صفة «المطبوع» واحتجابها يومىء إلى تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين في كتاب ابن المعتز.

ويتكشف مجلي هذا التعارض ـــ أولاً ـــ عندما نأخذ في الحسبان علاقة المجاورة التي تصل بشار بن برد والسيد الحميري بأبي العتاهية وأبي عيينة فيما يشبه الطبقة الواحدة التي تجعل منهم «المطبوعين الأربعة الذين لم ير في الجاهلية والإسلام أطبع منهم»، ولكن على نحو يعلو معه بشار على أقرانه فيغدو «أستاذ المحدثين وسيدهم، ومن لا يقدّم عليه، ولا يجارى في ميدانه»، لأنه «كان مطبوعاً جداً لا يتكلف» (٥٥).

ويتكشف مغزى هذا التعارض ـ ثانياً ـ عندما نقرن صفة «المطبوع» بالأوصاف المصاحبة لها، وهي أوصاف تتجاور في مجموعات دلالية تقترن بالبديهة والارتجال من ناحية، والغزارة والاقتدار من ناحية ثانية، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة. فالشاعر المطبوع ـــ في طبقات ابن المعتز ـــ شاعر «منطيق»، «فصيح»، «مفوه» «غزير»، «لسن»، «فحل»، «يضع لسانه حيث يشاء»، و «يلعب بالشعر لعبا»، «صاحب بديهة»، «قادر على الكلام»، يتدفق تلقائياً بالشعر كما يتدفق النبع الصافي بالماء الزلال، ميسر للشعر بفطرته التي فطره الله عليها، متيسر عليه بغريزته التي تجود بحملها في يسر وإسماح.. إلخ . وإذا أضفنا إلى هذه الصفات الحكم المباشر الذي غدا معه بشار «المطبوع جداً » أستاذاً للمحدثين وسيداً لهم لأنه «لا يتكلف»، والحكم الذي يقرن بين «جودة الطبع وقلة التكلف»، في شعر يعقوب التمار مثلاً (٥٦)، تحولت صفة «المطبوع» والنعوت المصاحبة لها إلى دال يشير مدلوله إلى بعد مضمن للقيمة

الادبية التي تتحدد درجاتها بدرجات «الطبع» من ناحية، وتباعد المطبوع عن «التكلف» الذي هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية.

و «الطبع» مصطلح يتضمن معناه (في علاقاته السياقية التي تتناص بها كتابات ابن المعتز) ما يشير إلى القضاء المقضي أو «الجبر» من ناحية، وما يشير إلى النسخ أو المحاكاة المتكررة التي تلازم «التقليد» من ناحية ثانية، إذ يشير المصطلح ـ اسماً ـ إلى ماركب في الإنسان من خصال لا تفارقه، بغير اختيار منه أو إرادة، على نحو يغدو معه الطبع قرين «الجبلة» و «السليقة» و«الفطرة» و «الغريزة» أو «السجية التي خلق الإنسان عليها». فالطبع ـ في هذا المدلول الاسمي ـ «مبدأ الحركة من غير تعمد»، و «ما يقع للإنسان من غير إرادة». ويشير المصطلح ـ مصدراً ـ إلى الكيفية التي يتركب بها مبدأ أولى للحركة فى الإنسان، أو الكيفية التى «يطبع» بها «المطبوع» ـ غير مختار ـ على قوالب ليست من صنعه، أو يحذو على أمثلة يحتمها عليه طبعه[٥٧]. وذلك مدلول يصل معنى التقليد بمعنى الجبر، على نحو يجعل جبر القُنْية فيما هو «مطبوع» قرين نفي الإرادة التي ينطوي عليها كل ما هو «مقلود»[٥٨]؛ ويجعل صفة الفاعلية المجازية المتضمنة في «المطبوع» (الذي «يطبع» على مثال) قرينة تكرار الفعل الذي ينختم به «الطبع» الواحد ـ حتماً ـ على المتعدد من الصور.

هذه الدلالة التي يتضمنها مصطلح «الطبع» نقطة تقاطع تلتقي عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبي في السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح الطبع موازية لدلالته الاعتقادية، بالمعنى الذي يوازي معه التقابل بين «أصحاب الاستطاعة» من

أهل العقل و «أصحاب الطبائع» من أهل النقل التقابل بين «طريقة المحدثين» و «طريقة القدماء» في الأدب.

ولقد ناقش المعتزلة مفهوم «الطبع» في محاولتهم نفي التعارض النظري بين أصل «العدل» و «التوحيد» في فلسفتهم، وذلك في سياق ميزوا به بين المبدأ الأولي الذي يخلقه الله في الإنسان، كما يخلق الآلة أو الأداة أو الجارحة، والفعل الإنساني الذي يوجه هذا المبدأ في اتجاه يختاره الفاعل بإرادته التي هي له على سبيل الحقيقة لا المجاز، والتي يتحكم بها الإنسان فى حركة طبعه كما يتحكم في آلاته أو أدواته أو جوارحه التي ليست من صنعه. وتوازي هذه النظرة الاعتقادية النظرة الأدبية التي صاغها الجاحظ المعتزلي، عندما رد الشعر ــ من حيث مبدئه الأولي ــ إلى «الحظوظ والغرائز والأعراق». ولكنه رد قيمة الشعر ــ آخر الأمر ــ إلى الجهد الإنساني الذي يكابده الشاعر في «إقامة الوزن وتخير اللفظ وجودة السبك»، بعد أن تتوافر للشاعر «صحة الطبع» التي هي مجرد مبدأ أولي يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده. فالشعر ــ عند الجاحظ ــ «صناعة»، والصناعة جهد إنساني يقع على مادة، هي المعاني المطروحة في الطريق، التي «يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي». وبقدر ما يقع هذا الجهد على مادة «المعاني» فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة في الطريق ــ خلال ممارسة هذا الجهد ــ إلى نظم فريد في تآلفه الصوتي والدلالي الذي يشبه ــ في أثره ــ تآلف عناصر «النسج»، أو تآلف أصباغ «التصوير[٥٩]». هذا الفهم الاعتزالي الذي يتحكم به الجهد الإرادي من «الصنعة» في الخاصية الجبرية المتضمنة في «الطبع»، بالمعني الذي تواجه به «لاستطاعة» الحركة المجبورة من «الطبائع»، وبالمعنى الذى ينفي ضمناً خاصة «التقليد» التي لا يملك

معها «المطبوع» إلا أن يطبع على قوالب، كان فهماً يدعم ما يوازيه من أفكار طرحها الشعراء المحدثون لتبرير شعرهم الجديد، خصوصاً ما أكده بشار من أن الشاعر صانع لا يقبل كل ما تورده «القريحة» أو يجود به «الطبع»، وما ذهب إليه أبو تمام من أن الشعر «صوب العقول» و «نتاج الفكر المهذب»، وذلك من منظور غدت معه القصيدة المحدثة «مكرمة عن المعنى المعاد» الذي هو نقيض لإرادة الإبداع الإنساني من ناحية، وقرين سلبية التقليد والجبر من ناحية ثانية[٦٠].

ولكن هذا الفهم «المحدث» (الذي تعلو فيه قيمة الصنعة بالقياس إلى «الطبع») كان يجد ما يناقضه ويواجهه عند أهل النقل من النقاد الذين قرنوا «الطبع» بالسليقة العربية البدوية التي تتصف بالتدفق الفطري التلقائي من ناحية، والبعد عن الفكر والتفلسف من ناحية ثانية، واستواء الصياغة ووضوحهامن ناحية ثالثة. فالشاعر المطبوع ــ عندهم ــ هو الشاعر الذي تأتيه المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً وهو الشاعر الذي لا يعقد شعره بالفكر، أو يتكلف حدود المنطق. وهو الشاعر الذي «يطبع على قوالب، ويحذو على أمثلة»[٦١]. وذلك في مقابل الشاعر «الصانع» أو «المتكلف». وتقع الصفة الأولى على الشاعر الذي يُقَوِّمُ شعره بالثِقَافِ، ويُنَقِّحُهُ بطول التفتيش، ويعيد النظر بعد النظر، في حين تقع الصفة الثانية على الشاعر الذي يمزج شعره بالفكر، ويخلطه بالثقافة الجديدة، فترى شعره دالاً على «طول التفكر، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات»[٦٢]. وإذا اقترنت الصفتان معاً كان اقترانهما علامة على الشاعر المحدث الذي خرج على عمود الشعر، وفَارَقَ مذهب «الأعراب والشعراء المطبوعين». وبقدر ما أعلى هذا الفهم من «الطبع» على حساب «الصنعة»، قرن الثانية

بالتكلف، وقرن التكلف بالتعقيد وفلسفي الكلام، وذلك في سياق كان الإلحاح فيه على «الطبع» إلحاحاً يوازي الإلحاح على مبدأي «الجبر» و «التقليد»، ويخايل بعذوبة «البداوة» وبساطتها التي ينثال معها الكلام سهلاً واضحاً، في مقابل تعقد الحداثة وغموض فكرها الذي ينفي الجبر والتقليد، مؤكداً إرادة الإبداع وأهمية الوعي به، فيقارب بين الشاعر والفيلسوف.

ولا تخرج أفكار ابن المعتز عن هذا الأفق النقلي لمعني «الطبع» في آخر المطاف. ولكنه لا يتقبل الثنائية الحادة بين «القديم ــ المطبوع» و «الحديث ــ المتكلف» على علاتها في كتابه الطبقات، بل يكيفها تكييفاً ضمنياً يتناسب والغرض السياسي لكتابه من ناحية، وما حققته طريقة المحدثين في عصره من إنجازات لم يملك هو نفسه إلا التأثر بها في شعره ونقده من ناحية ثانية. ويقوم هذا التكييف الضمني ـ أساساً ـ على نقل الثنائية المتدابرة من مستواها الحاد الذي يقابل مقابلة مطلقة بين «قديم» و «حديث» إلى مستوى ثان يتقابل معه «حديث مطبوع» و «حديث مصنوع» (أو «متكلف»)، على نحو تقع معه صفة الطبع صراحة (هي ومصاحباتها الدالة) على «الحديث» الذي هو أكثر قرباً إلى القدماء، وتقع الصفة المناقضة ــ ضمناً ــ على الحديث الذي لا يشبه شعر الأوائل، وذلك ليتمايز الأول عن الثاني من حيث القيمة، ويقترن الثاني ــ ضمناً ــ على أقل تقدير ــ بالصنعة التي تقترن بالتكلف الذي يفضي ــ بدوره ــ إلى الإحالة، ليصبح «المطبوع» من شعر المحدثين امتداداً في الزمن الحديث لطريقة القدماء، ويصبح المصنوع من هذا الشعر نقيضاً ــ في الزمن نفسه ــ لطريقة القدماء التي تنأى عن التكلف.

وقد ساعد ابن المعتز على هذا التكييف أن الخصومة بين القدماء والمحدثين في عصره قد تعدّلتْ تعدّلاً كمياً، وتركزت بين أنصار طريقة أبي تمام وأنصار طريقة البحتري، على نحو بدا معه التسامح إزاء الشعر المحدث الذي أنتجه أمثال بشار من أوائل المحدثين أمراً يمكن تقبله بالقياس إلى الحداثة الجذرية التي نطقتها طريقة أبي تمام التي صارت بمثابة ذروة لقطيعة حادة، تهون معها البدايات الأولى في شعر بشار ومن شابهه. وهكذا أخذ أساتذة ابن المعتز ومعاصروه يمايزون بين طريقة أبي تمام التي هي أقرب إلى طريقة مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس، في مقابل طريقة البحتري الذى هو «أولى بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور النمري والخريمي وأمثالهم من المطبوعين»(٦٣). وذلك في الوقت الذي أخذوا يتقبلون فيه مالا يتباعد عن هذه الطريقة من شعر بقية المحدثين، بحجة مؤادها أن هذا الشعر «أشبه بالزمان» و «أشكل بالدهر» ، ولأن «الناس له أكثر استعمالاً في مجالسهم وكتبهم وتمثُّلهم ومطالبهم»(٦٤). ولقد تقبل ابن المعتز هذا التمايز الأساسي بالقدر الذي تقبل به تبريره، وأكد أن «الذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم»(٦٥)، وأخذ يميز ــ داخل هذا الشعر ــ بين ما هو أشبه بالمطبوع من الشعر القديم وما هو أبعد عنه شبها ومشاكلة، فصار بشار وأبو العتاهية والسيد الحميري وأبو عيينة ــ وهم أوائل المحدثين ومخضرموهم ــ المطبوعين الأربعة «الذين لم ير في الجاهلية والإسلام أطبع منهم»، وصار نفي التكلف عن هؤلاء الأربعة قرين وضعهم في قران أوسع، يصلهم بالبحتري الذي «هو أشعر الناس في زمانه»(٦٦)، ويصل البحتري ــ في الوقت نفسه ــ بأشجع السلمي صاحب «المدح الجيد والمعنى الصحيح» ومنصور النمري الذي هو «من فحولة المحدثين»، والخريمي

الذي «كان شاعراً مفلقاً مطبوعاً مقتدراً على الشعر[٦٧]»، ليباعد هذا القران بين أمثال هؤلاء وأمثال مسلم بن الوليد وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام، ممن وصلت بهم الصنعة ـ بدرجات متفاوتة ـ إلى التكلف الذي هو «عقبى الإفراط وثمرة الإسراف[٦٨]».

٣ ـ ٣ ـــــــــــــ

ولكن هذا التكييف لا يختلف جذرياً في مهاده النظري عن المهاد الذي ميّز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز بين «طريقة القدماء» و «طريقة المحدثين» بوجه عام، في عملية مفاضلة كان الإطار المرجعي للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة نموذج أصلي لكل شاعر مطبوع.

هذا النموذج الأصلي «بدوي» السمات، «أعرابي» الملامح، «شفاهي» الصياغة، يتسم بقوة العارضة أو «الفحولة» التي تميز بها الكبار من الشعراء القدامى على صغارهم تميز الفحول على إناثها (أو حِقَاقِها) فيما قال الأصمعي، ويوصف بتدفق البديهة التي ينثال معها الكلام ارتجالاً على ألسن الأعراب بلا معاناة أو مكابدة، ودون تأمل فكر أو استعانة ـ فيما قال الجاحظ، ويقترن بالقدرة على التشبيه الذي هو جَارٍ في كلام العرب «حتى لو قال قائلهم هو أكثر كلامهم لم يبعد» فيما قال المبرد[٦٩]. وإذا وضعنا هذا النموذج الأصلي في علاقة تعارض مع نموذج يناقضه ويمثل قطيعة معه، تكشفت أعرابية هذا النموذج الأصلي عن بقية سماته الفارقة، حيث الوضوح الذي ينبسط معه المعنى فور سماعه، والبساطة التي لا يحار معها الفهم، والسلاسة التي لا يتعاظل معها الكلام، والاتساق الذي لا تتباين به الأبيات تباين «أولاد علة».

وأغلب الصفات المصاحبة للشاعر المحدث ـ «المطبوع» ـ في كتاب «طبقات الشعراء» تومىء إلى هذا النموذج الأصلي وتدل عليه. صحيح أن هذه الصفات تستبدل بالشملة الخشنة للشاعر البدوي المطبوع جبة الخز التي اكتساها نظيره المحدث، وتستبدل بخشونة الخيمة النجدية التي عاش فيها الأعراب رفاهة القصور البغدادية التي عاش فيها الخلفاء العباسيون، بكل ما في هذه القصور من «مذاكرة كقطع الرياض، ونشيد كالدر المفصل بالعقيان، وسماع يحيي النفوس ويزيد في الأعمار» [ص ٢١٠]، حيث الألفاظ «أسلس من الماء وأحلى من الشهد، وحيث الشعر أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة» [ص ٢٠٨]، وحيث القصائد «الرفيعة المباني» [ص ٢٩] تتوارد في نمط «دونه الديباج» [ص ٢٢٥]، ونظم مثل «نظم الدر، في حسن وصف وإحكام رصف» [ص ١١٦]. ولكن هذا الاستبدال ـ في النهاية ـ لا يمحو الملامح الفارقة للنموذج الأصلي، ولا يمثل قطيعة (معرفية أو فنية) معه، بل يجمّله بالزخرف الذي يحن معه المجلى إلى أصله، فمن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر «أعرابياً»، ولا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويحفظ أخبارها، ولابد للمطبوع من المتأخرين أن يطبع على قوالب المتقدمين، ليجمع ـ في شعره ـ بين محاسن الأولين والآخرين.

وأول علامة على «المطبوع» من شعراء المحدثين ـ مع هذا الاستبدال ـ أن يكون «نمط» الشاعر «نمط الأعراب الفصحاء»، أي تكون طريقته مجلى لهذا النموذج الأول، مطبوعة على قالبه، مستجيبة إلى ملامحه الفارقة، وإن جملتها بوشي الحداثة أو زخرف الزمان العباسي. وذلك هو حال ابن ميادة الذي كان جيد الغزل، «نمطه نمط الأعراب الفصحاء» [ص ١٠٨]، وأبي

الخطاب البهدلي، الذي كان «مقتدراً على الكلام مجيداً للوصف حسن الرصف»، جمع إلى قوة الكلام «محاسن المولدين ومعاني المتقدمين» [ص ١٣٤] . وغير بعيد عن هذين «البطين» الذي كان «جيد الشعر محكمه، يشبه نمط الأعراب» [ص ٢٤٩]، والحارثي عبد الملك بن عبد الرحيم، وكان شاعراً «نمطه نمط الأعراب.. وهو أحد من نسخ شعره بماء الذهب» [ص ٢٧٦]، و «لو لم يكن في كتابنا إلا شعر الحارثي لكان جليلاً» [ص ٢٨٠]. ومن الواضح أن إعجاب ابن المعتز بشعر هؤلاء الأربعة يرجع إلى أن شعرهم يخايله بالنموذج الأصلي، برغم ما في شعرهم من «محاسن المحدثين»، شأنهم في ذلك شأن ابن مناذر الذي كان «من حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم» [ص١٢٢] فيما يقول ابن المعتز، والذي كان مثالاً متكرراً للشاعر الذي جمع في شعره «شدة كلام العرب.. وحلاوة كلام المحدثين(٧٠)» فيما قال المبرد، أستاذ ابن المعتز.

وأخص ما يمتاز به «نمط الأعراب الفصحاء» ــ بعد أن اكتسى جبة خز في طبقات ابن المعتز ــ هو «الاستواء» الذي يتميز به «ديباج الشعر الذي لا يتفاوت نمطه» [ص ٣٠]، والسلاسة التي هي قرينة «الوضوح» أو «دنو المأخذ». والصفة الأولى تمايز بين الشاعر المطبوع الذي لا يبين جيده من سائر شعره بينونة كبيرة، ولا ترى فيه البيت مضموماً إلى غير لفقه. وهي صفة تمايز ــ على سبيل المثال ــ بين الحسين بن الضحاك، الذي كان «أنقى شعراً وأقل تخليطاً» [ص ٢٧١]، وأبي نواس الذي يصل إلى «ما هو في الثريا جودة وحسناً وقوة، وما هو في الحضيض ضعفاً وركاكة» [ص ١٩٥]. أما الصفة الثانية، فقرينة الأولى، كأنها علتها التى تقرن بين الاستواء و «السهل الممتنع» الذي هو «أطبع ما يكون الشعر وأسهل ما يكون الكلام»، حيث تنساب

الألفاظ «فى عذوبة الماء الزلال» وتتدفق المعاني «أرق من السحر الحلال».

والأداة البلاغية الأثيرة لنمط الأعراب ــ في استوائه وسلاسته ــ هي التشبيه الذي جعله أساتذة ابن المعتز أصلاً من أصول الشعر، وعلامة من علامات الشاعرية، بعد أن افتتحوا الشعر بامرىء القيس «أحسن الجاهليين تشبيهاً»، وختموه بذي الرمة «أحسن الإسلاميين تشبيهاً»، فتهوّس به ابن المعتز الشاعر الذي كان يقول : «إذا قلت كأن ولم آت بعدها بالتشبيه ففض الله فاى»[٧١]. وآثره ابن المعتز الناقد الذي يحتل الإعجاب بالتشبيه مكانة لافتة في كتاباته. وحسبنا أننا لا نسمع ــ في كتاب الطبقات ــ حكماً من قبيل «هذا معنى لا يتفق للشاعر مثله في ألف سنة» [ص ٢٣٦] إلا مقرونا بتشبيه من التشبيهات[٧٢].

٣ - ٤ ____________

إن الشاعر «المطبوع - المحدث» ــ على هذا النحو ـ هو الشاعر الذي ينطبع بنمط الأعراب الفصحاء، فيردنا شعره إلى أصل كل طبع، حيث «البادية» التي يعود إليها شوقاً «كل حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم». هذه الدلالة لا تتباعد بنا ــ فى النهاية ــ عن معني «التقليد» أو معنى «الجبر». إنها تتضمن معنى «التقليد» بما تنطوي عليه من المدلول الذى يجعل من كل نمط متأخر مجلى متكرراً لنموذج متقدم، سابق في الوجود والزمان والرتبة، يتناسخ في مجاليه كما تتناسخ العلة الأولى في معلولاتها اللاحقة التي تنطبع بطابعها. وتتضمن هذه الدلالة معنى «الجبر» بما تشير إليه من تناسخ المعلولات التي تنطبع بطابع النموذج الأصلي، على نحو يغدو معه الشاعر «المطبوع ــ المحدث» مفعولاً لنموذج سابق عليه في الزمن والوجود والرتبة،

بدل أن يكون فاعلاً لنمطه الخاص في زمانه ووجوده اللذين هما تاريخه الخاص ومنبع رتبته المتميزة.

وإذا غضضنا الطرف عن مغزى عبادة الأسلاف الذي تنطوي عليه تجليات «نمط الأعراب الفصحاء» في المطبوعين من الشعراء المحدثين إلى اللوازم التى يتسم بها هذا النمط، التفتنا إلى «دنو المأخذ» الذي هو قرين الألفاظ التي هي «في عذوبة الماء الزلال»، والمعاني التي هي «أرق من السحر الحلال». ولا يفترق الملزوم عن لازمه في سياق الدلالة الأساسية لهذا النمط، فدنو المأخذ نقيض العمق والغموض، وقرين القرب والتسطح فى الإدراك والتلقي على السواء، فهو المعنى الذي لا نستعين عليه بالفكرة، والذي ليس في حاجة إلى التأويل، ولا يعتمد على الإشارات البعيدة، أو الحكايات الغلقة، أو الإيماء المشكل. وهو المعنى الذي ينبسط في ظاهر الأشياء، فلا يحتاج الى مكابدة الجهد الخلاق من الشاعر المبدع في الغوص على المعمى واكتشاف اللامسمى، وينبسط في ظاهر اللفظ، فلا يتطلب جهد المشاركة الإرادية من القارىء المتلقي في إنتاج دلالة هذا الكشف أو تأويل نتيجة هذا الغوص وتفسيرها. ولا معنى للإلحاح على هذا النوع من المعنى سوى تحويل الشاعر المبدع والقارىء المتلقي إلى مستهلك سالب، على نحو يتقبل معه كلاهما «المكشوف» أو المنجز الذي ليس من صنعهما، ليزيده الأول وضوحاً وبهاء، ويستهلكه الثاني مخدِّراً خاملاً.

ولا تفترق «عذوبة الماء الزلال» ــ في هذا السياق ــ عن «السحر الحلال»، فكلتا الصفتين تتضمن معنى واحداً يشير إلى الكيفية التي يتقبل بها المتلقي الشعر، أو الكيفية التي يؤثر بها الشعر في المتلقي، على نحو لا يدمر المسلمات العرفية لهذا المتلقي، أو يبدهه برؤى جذرية توقع الارتباك في

نسقه الإدراكي، أو يصدمه بفكر يدفعه إلى إعادة النظر في نفسه وما حوله. إن «عذوبة الماء الزلال» قرينة الاستساغة التي يجد بها المتلقي في شعر الشاعر صورة عذبة مزخرفة لما عليه العالم من حوله، صورة تتزلق على وعي هذا القارىء انزلاق الماء العذب الذي لا يغص معه الوعي بشيء، ولا يعيد معه الوعي تأمل أي شيء، ليستسلم هذا الوعي إلى حالة أشبه بحالات الخدر الذي يخلفه «السحر الحلال»، أي السحر الذي لا يغير شيئاً مما هو قائم، ولا يقلب نظام الأشياء، بل يضفي على ما هو قائم غلالة من البهجة المسكرة («أنقى من الراحة وأصفى من الزجاج») التي تخايل الوعي بتقبل ما هو عليه، فتتغذي فيه نزعة «جبر» لا تختلف كثيراً عن نزعة «التقليد» التي يتضمنها «دنو المأخذ».

وفى مثل هذا السياق يشير «الوضوح» ــ من حيث اقترانه بدنو المأخذ و«أسهل ما يكون الكلام» ــ إلى نقيضه الغائب، أعني «الغموض» الذي ألح عليه المتمردون من المحدثين، عندما ذهبوا إلى أن «أفخر الشعر ما غمض[٧٣]»، قاصدين بذلك إلى تأكيد فاعلية الفكر الشعري «الصانع» في اكتشاف العالم، وصياغة المعنى الجديد وخلقه بتشكيله، خصوصاً عندما لاتستقيم أخادع الزمن، ولا تنقضي عجائب الدهر، ويخفق الإدراك السطحي في كشف المعمى واقتناصه في لغة المسمى، ويغدو الشاعر كالفيلسوف الذي يحاول إدراك كل «ما لا يتحرى بالعيون»، مصلوباً بالكلمات التى تقوده إلى القبر لو تعرض التعرض المباشر لإمام جور فاسق، في زمان أشبه بزمان القرود. إن الغموض ــ في هذا المقصد ــ قناع للشاعر وعلامة على صنعه. إنه قناع يحمى الشاعر «من نوازل المكروه ولو احق المحذور» التي أشار إليها الحكيم (الفيلسوف) بيدبا في علاقته بالسلطان

دبشليم(٧٤). وهو علامة تؤكد ضرورة التركيز على الدال لفرض المدلول على الانتباه من ناحية،وجعل المتلقي مشاركاً في صنع الدلالة التي تجمع بين الدال والمدلول من ناحية ثانية، وتأكيد نفي التلازم الجبري بين الدال والمدلول ــ في هذه الدلالة ــ من ناحية ثالثة. ولذلك ردّ أبو تمام على من سأله: لماذا تقول مالا يفهم؟ بقوله الساخر: ولماذا لا تفهم ما يقال؟!

والإلحاح على الوضوح ــ في النهاية ــ قرين إيثار التشبيه على الاستعارة، الاستعارة التي جعلها ابن المعتز جانباً من بدعة البديع بغموضها وتكلفها، في مقابل التشبيه الذي جعله قطب «محاسن الشعر» بوضوحه واستطرافه، على نحو صار معه التشبيه علامة لا يفارقها «نمط الأعراب الفصحاء» الذين أكثر كلامهم على التشبيه، وصار معها الإلحاح على الاستعارة قرين القطيعة مع هذا النمط. وذلك تقابل يتأكد مغزاه بالمكانة التي خص بها ابن المعتز التشبيه في إنجازه الشعري، وهو مغزى لا يفترق كثيراً عن التقابل الذي أقامه بين التشبيه والاستعارة في كتابه عن «البديع».

ولا غرابة ــ على أي حال ــ في أن يقترن التشبيه بنمط الأعراب الفصحاء، في مقابل الاستعارة التي غدت بمثابة قطيعة (معرفية ــ فنية) مع هذا النمط. ذلك لأن التشبيه علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان في صفة أو أكثر، بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر، متميزاً عنه وبعيداً عن الاتحاد به. فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، وأداته تقف كالحاجز المنطقي الذي يفصل بين الأشياء وإن تقاربت، ويباعد بينها وإن تآلفت، كأنه مجلي غير مباشر ــ على المستوى البلاغي ــ للحواجز المتوارثة التي تفصل بين أصناف الناس في عالم ابن المعتز. وآية ذلك أن التشبيه ــ في فهمه البلاغي ــ يوقع وهم الائتلاف بين المختلفات، ولكنه لا يحول هذا الوهم إلى

حقيقة. وعلاقة المجاورة التي تحتويه تنفي المعاندة التي يمكن أن تتحول بها علاقة الطرفين إلى تصارع، فينسرب السلام الدلالي بين الطرفين المتجاورين للتشبيه وإن تباعدا، كما ينسرب «الماء الزلال» بين أحجار ناعمة، نفيسة، متقاربة الملمس، لا تعكر صفاء الماء. وذلك كله في مقابل الاستعارة التي تنفي علاقة المجاورة بين الأطراف، لتؤكد علاقة الاستبدال التي يحل بها طرف محل آخر، أو علاقة التفاعل التي يتبادل معها الأطراف التأثر والتأثير، وهو ما يجعل الاستعارة قرينة التداخل الذي وسمها ـ في غير حالة ـ بالمعاظلة التي تختلط فيها العناصر والكائنات اختلاط التعمية والتسوية والتشابك والصراع في آن . فالاستعارة تعتدي على جوانب الواقع، وتلغى الحدود العملية بين الأشياء، وتؤجج الصراع الدلالي بين أطرافها، لتولد المعنى الجديد الذي يجاوز الأطراف جميعاً، مستغلة ـ في ذلك ـ قدرتها الدائمة على الإشارة إلى عناصر غائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة، ومعتمدة ـ في ذلك ـ على إسهام المتلقي في إنتاج دلالتها، بالقياس إلى التشبيه الذي لا يتيح للمتلقي الدرجة نفسها من الإسهام، ولا يعتمد على الدرجة نفسها من الإشارة إلي عناصر غائبة. ولذلك كانت الاستعارة وسيلة الحداثة الشعرية في رفضها لواقعها، وقرينة الغموض الذي يقرنها بالبحث عما يجاوز السطح المكشوف من عمق يتخلق فيه كل ما لا تتحراه العيون الكليلة، وقرينة التمرد الذي قرنها ـ في عصر ابن المعتز ـ بالفحش والمعاظلة والخطأ والتكلف والإباحة والصنعة المرذولة، وأهم من ذلك كله الخروج على «نمط العرب الفصحاء»، فالعرب ـ فيما يقال ـ «لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر(٧٥)»، و «أحسن الشعر» ـ عندها ـ «ما قارب فيه القائل إذا شبَّه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة(٧٦)».

و«الحقيقة» ــ في مثل هذا السياق ــ قرينة معطى جاهز سابق في الوجود والرتبة. وعلاقة الشاعر بهذه الحقيقة علاقة المزخرف المصور المحاكي لمعنى لا يملك سوى تقبله، ولا قدرة له على تغييره . وإصابة الحقيقة هي الوصول إلى ما ليس من صنعنا، وما هو مفروض علينا. وأداة الوصول إلي هذه الحقيقة هي الطبع الذي ينطبع بنمط الأعراب من ناحية، وتقترن سلامته بتقليد هذا النمط من ناحية ثانية، وتقترن إصابته بالإبانة المزخرفة عما هو مطبوع على رؤيته أو مجبور على تصويره ومحاكاته من ناحية أخيرة. وسلبية الطبع الأدبي الذي هو مطبوع على ما يفعل ـ في النهاية ــ قرينة سلبية العقل الإنساني الذي ليس قوة صانعة في حقيقة الأمر، فالأدب «صورة العقل(٧٧)» فيما يقول ابن المعتز، والعقل ــ بدوره ــ «مرآة »لا تملك سوى أن تعكس ما يقع عليها بحكم ما ركبت عليه ، فإذا كانت المرآة مجلوة رأى فيها صاحبها صور الدنيا، وإذا كانت المرآة صدئة تعذرت على صاحبها الرؤية. لكن تظل «مرآة العقل(٧٨)» في الحالين أداة مطبوعة على ماهي عليه، لا تخلق أو تنتج، بل تنقل وتحاكى، فإذا أحسنت المرآة المحاكاة أصابت الحقيقة ، وكان الحسن ــ في صورها ــ قرين أمانة نقل ما في الخارج مما لم تصنعه المرآة نفسها. وإن أساءت المرآة النقل تباعدت عن الحقيقة، وكان القبح ــ في صورها ــ قرين الصدأ الذي لاتملك المرآة نفسها إزاءه شيئاً، فهي مجرد أداة مطبوعة على ماهي عليه.

٤ ـ ١ ــــــــــــــ

هذه «الحقيقة» التي يعكسها الأدب حقيقة ثابتة دائماً، لا تتسم بالتغير أو التطور، وليست في حالة صنع أو حركة، وإنما هي معطى مطلق، جاهز، ساكن، مفروض، لا يملك الأديب سوى تقليده والتصديق به. والنموذج

الأعلى الذي تنطوي عليه هذه الحقيقة نموذج قديم، مؤول، متخيل، أشبه بالمنبع المقدس الذي هو مبدأ كل وجود لا حق ومعاده، وأشبه بالعلة الأولى التي تفيض عنها المعلولات كافة، المتعاقبة في الزمان والتابعة في الرتبة. وكل جديد «حسن» عالة على هذا النموذج القديم، يستمد منه حسنه كما تستمد الصور نورها من فيض علتها الأولى. وكل جديد «قبيح» نكران لهذا النموذج القديم وتشويه لكمال نوره الأول. والحركة في الإبداع ـ مع فيض هذا النموذج الأعلى ـ حركة اتباع وليست حركة ابتداع، حركة أشبه بحركة الخط في الدائرة، تتباعد عن نقطة البدء لتعود إليها، مكررة البداية والنهاية، في دورة أشبه بدورة حياة الانسان وحياة الكون التي يعود فيها كل شيء إلى أوله. وما نسميه «التاريخ الأدبي» ـ مع هذه الدورة ـ تجليات متعاقبة متتابعة لنقطة البداية نفسها، على نحو ينفى معنى الحركة عن الإبداع، وينفي معنى التغير عن التاريخ الأدبي.

والعملية الذهنية التي ينطوي عليها الناقد الذي يفهم التاريخ الأدبي على هذا النحو عملية يسهل تصورها ووصفها: هناك محفوظ ـ في الذاكرة ـ من أشعار القدماء، مختار ومؤول، ينتج اختياره وتأويله نموذجاً أصلياً لماضٍ مصنوع، متخيل، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبي. وهناك الشعر المحدث الذي ينتمي إلي الحاضر التجريبي. وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع الى الشعر المحدث، أو قراءته، فتقوم بمعايرة تأويلية، قد يعيها الناقد أو لا يعيها، لكن إطارها المرجعي ـ دائماً ـ هو هذا النموذج الأعلى، المصنوع والمتخيل، الذي تتحول معه العملية النقدية إلي شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف، أو دورة من دورات قص الأثر. وإذا تجاوب «المسموع» الجديد و «المحفوظ» القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيداً، وإلا فالشعر رديء لابد من رفضه.

والممارسة النقدية لا بن المعتز أسيرة هذه العملية. كان بعض معاصريه يعرف ذلك عنه، إذ وصفه الصولي وصفاً دقيقاً مؤداه أن ابن المعتز «كان يتحقق بعلم البديع تحققاً ينصر دعواه فيه لسان مذاكرته[٧٩]». ولسان المذاكرة مصطلح يشير ـــ صراحة ـــ إلى غزارة المحفوظ من الشعر القديم، كما يشير ـــ ضمناً ـــ إلى عملية القياس التى ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدي من المحفوظ، فلا يبقى من المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التي يرتد بها اللاحق إلى السابق دائما.

ومن الواضح أن ابن المعتز ثقف «لسان المذاكرة» نظرا وتطبيقاً من أساتذته النقليين، فقد علمه ابن قتيبة أن الأساس في العلم بالشعر ـــ كالأساس في العلم بالدين ـــ هو «السماع[٨٠]». وفي «زهر الآداب» خبر يقول إن ابن المعتز أرسل :

«وهو معتل إلى أستاذة أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب يتشوقه» :

مـــا وجـــد صادٍ بالحبال مـــوثق
بماء مـــــزنٍ بـــــارد مصفـــّق
بالريح لم يكـدر ولم يـــرنق
جادت بـــه أخـــلاق دجن مطبق
بصخـــــرة إن تـــــر شمسا تبرق
بـــــادٍ علـــيها كالزجـــاج الأزرق
صريـــــح غيث خالـــص لم يمذق
إلا كوجـــــدي بك لكـــــن أتقـــي
إن قـــال هـــذا بهرج لم ينفـــق
إنـــّا عـــلى البعـــاد والتفـــرق

لنلتقي بالذكر إن لم نلتق

فأجابه ثعلب: أخذت ــ أطال الله بقاءك ــ أول هذه الأبيات مما أمليته عليك من قول جميل:

وما صاديـات حُمْنَ يومــــاً وليلــة

على المــاء يخشين العصــي حواني

كواعــب لم يصــدرن عنه لــوجهة

ولا هــن مــن بــرد الحـياض دواني

يريــن حبــاب المــاء والموت دونه

فهن لأصــوات السقـــاة رواني

بأكــثر مــني غـــلة وصبابــة

إليك ولكـــن العـــدو عــراني

وأخذت آخرها من قول رؤبة بن العجاج:

إنــي وإن لم تــرني فــإننــي

أخــوك والراعــي إذا اســترعيتني

أراك بالـــود وإن لم تــرني

قال ابن المعتز: فاستخفني في ذلك ونسب إليّ سوء الأدب(٨١).

وبغض النظر عن قيمة أبيات ابن المعتز أو بعض ما تحمله من شوق وإجلال لثعلب ــ ناقد الكلام الماهر الذي لا يرد حكمه ــ فإن أبا العباس ثعلباً لم يلتفت مما سمعه إلا إلى ماشابه لديه من محفوظ، مؤكداً بذلك ــ على مستوى التطبيق ــ أن العلم بالشعر أحوج إلى «السماع» منه إلى أي شيء غيره.

ويتابع ابن المعتز تقاليد أستاذه في السماع فيفتش عن صدى المسموع في المحفوظ، باحثاً عن المشابهة التي ترد المتميز من الجديد ـ دائماً ــ إلى قديم أسبق منه، في مسعي أشبه بقص الأثر. هكذا يتوقف ــ في كتابه «فصول التماثيل» ــ عند خمريات المحدثين، فيقول(٨٢):

«وكان جماعة مثل أبي نواس والخليع وأبي هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي، وبما استنبطوا من معاني شعره».

وليس المهم أن نناقش سلامة التفسير في هذا القول، فالأهم أن نلتفت إلى الغرض النقدي الذي يحتويه، والعملية الذهنية التي تولد عنها، فصفة «الاقتدار» التي يوصف بها النواسي وأقرانه من المتأخرين ليست نتيجة علاقة متميزة وصلت بينهم وحاضرهم الخاص، أو تاريخهم المتعين، بل نتيجة ما قام به هؤلاء من «استنباط» لنموذج أسبق في الزمان والوجود، عند المتقدمين من أمثال أبي الهندي الذي يستنبط ــ بدوره ــ من نموذج أسبق يرجع إلي العصر الجاهلي ــ حيث الأعشى. وهنا، يتوقف ابن المعتز عند بيت الأعشى:

ومــدامـــــة مما تعتـــق بــابـل
كـــــدم الذبيـح سلبتهـا جريالهـــا

«الجريال اللون الأحمر. ومعنى البيت يقول: شربتها حمراء وبُلتها بيضاء. وهذا معنى حسن وإن كان مستوراً. وقد عمل عليه مسلم بن الوليد فجاء به مكشوفاً. قال مسلم:

وإن شئتما أن تسقياني مدامةً
فلا تقتلاها، كل ميت محرم

خلطنا دما من كرمةٍ في دمائنا
فأظهر في الألوان منها الدم الدم

وتعطف بنت القوم فيها بسحرة
بصهباء صرعاها من السكر نوم

فأغفت وللكاسات في وجناتها
لهيب فويق الورد أو هو أضرم

أدر يا سَلاَمَةَ كأسَ العُقار
فإني خلي خليع العذار

وقال الحكمي:

شراب إذا صُبَّ في كأسه
يصب على الليل ثوب النهار

يُسالبُها الماءُ جريالها
فتهديه للعين نوم الخمار[(٨٣)]

صحيح أن ابن المعتز لم يتعلق تعلقاً حرفياً بأهداب المشابهة بين المتأخر والمتقدم في الصلة بين هذه الأبيات ولكنها ظلت في خلده، فافترض هذه العلاقة الزائفة التي ربطت أبا نواس بحبل مسلم ووصلتهما معاً بالأعشى. وترتب على ذلك أن ضاعت علاقة التضاد ـ وليست المشابهة ــ بين نظرة بدوية للهو، يمتزج معها البول بالذبح امتزاج هذا التفسير الغليظ لبيت الأعشى، ونظرة مناقضة تتجاوب فيها الألوان والأضواء ــ في أبيات مسلم

والنواسي ـ تجاوب الائتلاف الذي هو بمثابة قطيعة متعددة الأبعاد مع «النمط الأعرابي» الذي ينطقه بيت الأعشى. ومن المؤكد أن «مسالبة الجريال» تصل النواسي، على وجه التحديد، ببيت الأعشى، ولكن أي نوع من الوصل؟ ليس في ذهن ابن المعتز سوى المشابهة التي يلح عليها ـ مرة أخرى ـ جازماً:

«لله در الأعشى حيث يقول:

وكـــأس شـــربت عـــلى لــذة
وأخـــرى تـــداويت مـــنها بهـــا

ليعلـــم مـــن لام أني امـــرؤ
أتيت اللـــــذاذة مـــــن بابهـــا

ومن هنا قال الحكمي [أبو نواس]:

دَعْ عَنْكَ لَوْمِي فإن اللومَ إغْرَاءُ
ودواني بـــالتي كـــانت هـــي الـدَاءُ

قال أهل النظر: فللأعشى حق التقدم إلى صياغة المعنى، وللحكمي حسن التمثيل والزيادة فيه(٨٤)».

وهنا، ينفي «حق التقدم» علاقة التضاد التي تتناص معها سياقات بيت أبي نواس تناص المناقضة مع النمط الأعرابي البدوي المرتبط بخمرية الأعشى، ذلك لأن «المداواة» ـ في بيت النواسي ـ دال ثان يوازي دال «مسالبة الماء للجريال» في البيت السابق، ويتجاوب معه داخل سياقات تنفي النمط الأعرابي الذي ينطوي عليه شعر الأعشى، عن طريق «تضمين» تحتويه معارضة ساخرة تعبث بهذا النمط المتقدم، وتؤسس نمطاً مضاداً له

هو بمثابة انقطاع وابتداء وليس محض زيادة علي نمط قديم. وحسبنا أن نقارن بين معنى المداواة بين الشاعرين لندرك التضاد بين «البداوة» و«الحضارة» من ناحية، وندرك أبعاد الهمِّ الذي دفع النواسي (الحكمى) إلى رفض مذهب صاحبه النَّظَّام المعتزلي في «العفو» ، وعلاقة الخمر التي لاتنزل الأحزان ساحتها ــ في قصيدة النواسي ــ بالخمر التي تلد الراحة و«التخلص من يد الغير» في قصيدة أخرى، ثم علاقة «الأشياء» التي غابت عن النظام بالأنوار والأضواء التي يتجلى معها فتية «دان الزمان لهم» ولم يدينوا له «فما يصيبهم إلا بما شاءوا[٨٥]»، حيث يتجاوب تأكيد الارادة ونفي الجبر مع تأكيد الانخلاع عن الماضي ونفي التقليد له، فتسطع الأضواء على موقف هؤلاء الفتية الذي يبدأ بتأكيد إرادتهم إزاء زمانهم، لينتهي بتأكيد «منزلة» زمانهم إزاء منزلة الماضي التي «كانت تحل بها هند وأسماء».

عندئذ، يختفي «حق التقدم» للعالم القديم البدوي الذي يمثله الأعشى، والذي تشي به «المداواة» و «الخيام» و «الإبل والشاء»، ويتجلى «حق الابتداء» الجديد للعالم الذي ينطقه النواسي، معبراً عن «فتية» «دان الزمان لهم» ولم يدينوا له. فالأمر في النهاية ليس مجرد زيادة أو حسن تمثيل بل إشارات مرتبطة بعلاقات نصية يحدث تفاعلها الوعي بالمفارقة التي يتعارض معها عالمان ونموذجان متدابران.

ولقد لا حظ ابن المعتز أن إقبال معاصريه على شعر المحدثين يفوق إقبالهم على الشعر القديم، وبرر ذلك بأن «الكل جديد لذة». ولكنه لم يدرك أن هذه اللذة المقترنة بالجديد، ترتبط ــ في جانب منها على الأقل ــ بما أشار إليه الصولي والمبرد من أن شعر المحدثين «أشبه بالزمان»، و «أشكل بالدهر» وأن هذه المشابهة التي يشاكل بها شعرهم عصره وينبع منه هي التي باعدت

بينهم وبين القدماء، في الوقت الذي قاربت فيه بينهم وبين معاصريهم. وبدل أن يبحث ابن المعتز عن العلاقة التي يشبه بها شعر المحدثين زمانه أو يشاكله، كما فعل الصولي العقلي، أخذ يبحث عن العلاقة المعاكسة التي يمكن أن يشبه بها هذا الشعر النموذج الأصلي الذي يفترض وجوده في الماضي الأول، فكانت النتيجة نفي اللحظة التاريخية التي عاش فيها الشعراء المحدثون وتحويلهم إلى مجرد صور مجلوة، في حالة القبول، صدئة في حال الرفض، للقديم المتخيل في الذهن، على نحو صارت معه خمريات المحدثين مجرد متابعة للقدماء، بل على نحو صار معه العباس بن الأحنف ــ كمثال أخير ــ صورة مجلوة من عمر بن أبي ربيعة المخزومي(٨٦).

وهناك ــ غير ذلك ـ أمثلة كثيرة ونصوص وفيرة لابن المعتز تنطق العملية نفسها، بل هناك «مجالس» متعددة تذكرها المصادر القديمة، يحاور فيها ابن المعتز أقرانه من العلماء والأدباء أو ذوي قرباه من الخلفاء، وكلها تدور في الدائرة نفسها: تلقى الأبيات على الأسماع، ويتبارى الحضور في إخراج المخزون من المحفوظ، لتتم دورة قص الأثر أو شعيرة عبادة الأسلاف، فيعود كل بيت حديث إلى أصل قديم. أما إذا لم يسعف المحفوظ فلا بأس من التسليم بالابتداع، والإعجاب بالجديد، ماظل قريباً من نمط الأعراب الفصحاء. ويدور واحد من هذه المجالس حول الاستعارة المثلى في الشعر القديم(٨٧)، خصوصاً بعد أن خايلت «الاستعارة المكنية» لدى المحدثين الأذهان بغرابتها، فيحسبها بعض الحاضرين في المجلس متضمنة في بيت لبيد:

وغداة ريح قد كَشَفْتُ وقَرَّةٍ   إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

غير أن ابن المعتز يعقب على البيت بقوله: هذا حسن، وغيره أحمد منه، وقد أخذه من قوله ثعلبة بن صغير المازني:

فتذاكرا ثقــلاً وثيــداً بعدمــا ألقت ذكــاء يمينها فى كــافر

ويمضي المجلس، فيصرح ابن المعتز بإعجابه باستعارات ذي الرمة الذي هو «أبدع الناس استعارة وأبرعهم عبارة». فيشير الصولى ــ وكان أحد الحضور ــ إلى استعارة ذي الرمة:

ولما رأيــت الليل والشـمس حــية

حياة الــذي يقضي حشاشــة نــازع

فيعقب ابن المعتز بقوله: «هذا بارع جداً» وقد سبقه إلى هذه الاستعارة جرير حيث يقول:

تحيي الــروامس ربعهــا وتجــدُّه

بــعد البلى فتميــته الأمطــار

وهذا بيت جمع الاستعارة والمطابقة، لأنه جاء بالإحياء والإماته والبلى والجدة.

ويستمر المجلس على هذا النحو، يدور الحوار فيه حول الاستعارة، ولكن الاهتمام يظل داخل دائرة قص الأثر التي تتسع فترد القديم نفسه إلى ما هو أقدم منه، فعقلية «السماع» لا تستطيع فكاكاً من النظر إلى الماضي وربط الحاضر به في علاقة ثابتة سلبية الجانب.

٤ ـ ٢

يمكن النظر ــ من هذه الزاوية ــ إلى موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام

خصوصا أن شعر أبي تمام يمثل ــ من وجهة نظر خصومه وأنصاره ــ ذروة القطيعة الفنية التي انقطع بها المحدثون عن «نمط الأعراب الفصحاء»، كما أن التقابل الفني بينه وبين البحتري كان موازيا للتقابل الفكري بين أهل النقل الذين انحازوا للبحتري، وأهل العقل الذين وجدوا في شعر أبي تمام تعبيراً إبداعياً عن مطامحهم الفكرية(٨٨). ومن الواضح أن أبا تمام كان يمثل مشكلة مهمة لدى ابن المعتز، فمنذ بدأ وعيه يتفتح على مشكلة الحداثة والخصومة بين أنصار أبي تمام والبحتري كانت تشغل الناس. وعلى الرغم من أن أبا تمام قد توفى قبل مولد ابن المعتز بستة عشر عاماً على وجه التقريب، إلا أن شعره ظل مثار جدل حاد لم ينقطع بوفاة أبي تمام، فكان من الطبيعي أن يختصه ابن المعتز برسالة في محاسن شعره ومساوئه(٨٩). وتبدأ الرسالة علي هذا النحو:

> «سهل الله عليكم سبيل الطلب، ووقاكم مكاره الزلل، فيما رأيت من تقديم بعضكم الطائي على غيره من الشعراء أمراً ظاهراً، وهو أوكد أسباب تأخير بعضكم إيّاه عن منزلته في الشعر، لما يدعو إليه اللجاج، فأما قولي فيه فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان، فكأن شعره قوله:
>
> إن كان وجهك لي تترى محاسنه
> فإن فعلك بي تترى مساويه
>
> وقد جمعنا محاسن شعره ومساوئه في رسالتنا هذه، فرجونا بذلك ارتداع المسهب في امتداحه، ورد الراغب عنه إلى إنصافه، واختصرنا الكلام إشارة لقصد ما نزعنا إليه، وتوقياً لإطالة ما نكتفي بالإيجاز فيه. ولئن قدمنا ذكر مساوئه على محاسنه ففي ذلك الجور عليه أن العهد قريب بمحاسنه لادعاء القلوب إليه».

وهي بداية ترفع راية الإنصاف الذي سوف يغدو مطلب الآمدي في موازنته التي سارت على خطا هذه الرسالة، فتبدأ مثلها بتقديم المساوىء على المحاسن، وتنتهي مثلها بالهجوم على شعر أبي تمام. ولكن أهم من هذا التعميم أن نبحث عن معنى «الإساءة» و «الإحسان» في كتابات ابن المعتز لنفهم «غايات الإساءة» التي يعرضها علينا في الأجزاء التي وصلت إلينا من رسالته المفقودة.

أما «الإحسان» فقرين الوضوح والسهولة في التعبير، والإفادة من زخرفة المحدثين دون الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء، كما في هذه المقطوعة من شعر أبي تمام:

يـــا لابساً ثـــوب الملاحـــة أبْلِـهِ
فـــلأنت أولى لابســـيه بـــلبـــسه
لم يعطـــك الله الـــذي أعطاكـــه
حتى استخـــف بيـــدره وبشمســـه
رشأ إذا مـــا كـــان يطلق طرفـــه
في فتكـــه أمـــر الحـــياء بحبســـه
وأنا الـــذي أعطيته غـــض الهـــوى
وضممته فأخذت عذرة أنسه
وغـــرسته فلـــئن جنـــيت ثـــماره
مـــا كنت أول مجتن مـــن غرســـه

والمقطوعة موجودة في طبقات ابن المعتز مثالاً لإحسان أبي تمام. واختيار ابن المعتز لها يكشف ــ ضمناً ــ عن إعجابه بما لا يفارق صفة الوضوح من

صنعة أبي تمام، ومالا يعد انقطاعاً عن الأصول النموذجية لنمط الأعراب الفصحاء. ومعنى ذلك أن ابن المعتز لم يكن معادياً لأبي تمام على طول الخط. لقد أعجب بالجانب «القديم» من شعره، وأسقط إعجابه بهذا الجانب على شعر أبي تمام كله غير مرة، مؤكداً أن «شعره كله حسن» وأن «الرديء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا[٩٠]». وتولى الدفاع في مناسبات متعددة عن هذا الجانب من قصائد أبي تمام «التي ترتاح لها القلوب، وتجذل بها النفوس، وتصغى إليها الأسماع، وتشحذ بها الأذهان[٩١]».

ولكن هذا الإعجاب كله يغيض عندما يلتفت ابن المعتز إلى الجانب المقابل، أعني الجانب الذي يمثل انقطاعاً عن الأصول النموذجية القديمة وتأسيساً لأصول مناقضة حديثة. عندئذ ينقلب اتجاه ابن المعتز. ويدخل شعر أبي تمام معرض موازنة مضمنة، يتقابل فيها مع شعر البحتري، وينحاز ابن المعتز الى طبع الأخير الذي «جمع إلى محاسن المحدثين سلامة المتقدمين»، ووصل بالنمط القديم إلى غايته في متصل الوصف والتشبيه[٩٢]، بعيداً عن التفلسف والغرابة وتكلف حدود المنطق. وإذا عدنا إلى الأجزاء الباقية التي وصلت إلينا من رسالة ابن المعتز عن أبي تمام لم نجد شيئاً سوى «غايات الإساءة»، بعد أن ضاعت الأجزاء التي تدور حول «غايات الإحسان». ولا شك أن لهذا الضياع دلالته اللافتة في سياق الخصومة بين القدماء والمحدثين، شأنه في ذلك شأن ضياع الكتابات الأخرى التي انتصرت لطريقة المحدثين[٩٣]. ومهما يكن من أمر ، فإن كل «غايات الإساءة» التي يتحدث عنها ابن المعتز في شعر أبي تمام تفضي إلى

اللغة، وتدور حول العلاقات الغاوية التي حطم معها أبو تمام النسق اللغوي المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء، وخرج بها على المسلمات الدلالية الملازمة لهذا النمط، أعني هذه المسلمات المضمنة، التي يمكن استنباطها من كتابات ابن المعتز على النحو التالي:

ـ اللغة أداة سالبة لوصف ونقل الأفكار، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة التي تغير الظواهر أو تخلق الأفكار، فاللغة وعاء مستقل عن محتواه، يجمّله دون أن يؤثر فيه، ويزخرفه دون أن يغيّره.

ـ الأولوية للمحمول دون الحامل في اللغة، وللمدلول دون الدال، وهذا يعني ضرورة وضوح الحامل وشفافيته التي لا تعكر رؤية المحمول، وضرورة إشارة الدال مباشرة إلى مدلوله، في علاقة وحيدة البعد، تنتج دلالة مفردة هي المقصد من الكلام.

ـ تقوم العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة، على نحو تغدو معه كل كلمة من الكلمات دالاً وحيد المدلول، لا تتبدل دلالتها أو تتغير بتبديل وضعها السياقي وتغيره.

ـ التحولات المجازية لهذه العلاقات الدلالية تحولات محكومة بعرف متوارث صارم، ينطوي على الخاصية المعيارية التي تنطوي عليها قواعد النحو، على نحو تؤكد معه المجاورة المكانية أهمية العناصر الحاضرة بالقياس إلى العناصر الغائبة، فتؤكد أولوية التشبيه ــ بعناصره الحاضرة ــ على الاستعارة (التي لا سبيل إلى قبولها إلا إذا أصبحت صورة موجزة من التشبيه) بعناصرها الغائبة.

ـ لا قياس في الدلالة أو المجاز (أو النحو) على الشاذ الذي قالته العرب

على سبيل الندرة بل على المألوف المعروف الشائع الذي لا يخرج به المتأخر على سنن القوم، فالخروج على هذه السنن خروج على قواعد العقل والجماعة (بل الشرع).

وليست كل «غايات الإساءة» التي يؤكدها ابن المعتز في شعر أبي تمام سوى خروج على هذه المسلمات. فإذا قال أبو تمام:

ولّى ولم يظلم وما ظلم امرؤ
حثّ النجاء وخلفه التنين

قال ابن المعتز: «لم يذكر القدماء لفظ التنين، وما سمعت أحداً من الشعراء شبه به ممدوحاً بشجاعة ولا غيرها». وإذا قال أبو تمام:

لو لم يمت بين أطراف الرماح إذاً
لمات إذْ لم يمت من شدة الحزن

قال ابن المعتز: «هذا معنى لم يسبقه أحد إلى الخطأ في مثله(٩٤)». ولا حاجة بنا إلى الإكثار من الأمثلة فهي موجودة في البقية الباقية من الرسالة في «موشح» المرزباني. حسبنا أن نتأنى إزاء عبارات ابن المعتز عن «جرأة أبي تمام على الأسماع» لنري فيها دالاً يتجاور مع غيره من الدوال التي تنطقها عبارات أخرى من مثل: «تجاوز الحد»، و «ما سمعت أحداً قال مثل هذا»، و "كيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل وعلمهم بها مثل هذا الجنون»، و «أي شيء هذا من هجاء الفحول». وعندئذ ، نرى «إساءة» أبي تمام إلى المسلمات اللغوية الملازمة ضمنياً لنمط الأعراب الفصحاء المتخيل في ذهن ابن المعتز.

هذه الإساءة تبلغ حدها الذي لا يطيقه ابن المعتز مع استعارات أبي تمام

على وجه التحديد، فيصل انفعال الرفض إلى الذروة الغاضبة، ونقرأ عبارات من قبيل «خسيس الكلام»، و«الكلام البغيض» و «البديع المقيت»، و«هذا من الكلام الذى يستعاذ بالصمت من أمثاله»، و«انظر كيف ضعف القول واضطرب، و«قبحه الله»، و«لعن الله من واصله من الأحباب»، و«ما كان أحوجه إلى أن يعاقب في أخدعيه علي هذا الشعر». وتلك عبارات طبيعية تماماً، تنطوي ــ في النهاية ــ على موقف دفاعى إزاء استعارات أبي تمام التي تدمر ــ بفاعلية التضاد ــ سلامة المسلمات اللغوية التي آمن بها ابن المعتز، خصوصاً بما تؤسسه هذه الاستعارات من علاقات جديدة بين الشاعر واللغة من ناحية، وبين اللغة والعالم من ناحية ثانية، وما يلازم هذا التأسيس من ممارسة لغوية تقلب رأساً على عقب العلاقة بين الدال والمدلول، وبين الدلالة والقارىء. ذلك لأنه لا مجال في استعارات أبي تمام ــ في أصفى حالاتها ــ للمسلمة السالبة عن العلاقة بين اللغة والعالم، أو الأولوية القديمة للمدلول، أو المعنى الثابت الذي يلازم الكلمة كالقدر المقدور، أو العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول، أو المجاورة المكانية التي لا محل معها لفاعلية العناصر الغائبة.

إن الأمر في استعارات أبي تمام على النقيض من ذلك، إذ تعصف العلاقات الدلالية بنظام العالم والأشياء والمسلمات، مؤكدة فاعلية الدال الذي يقوم بدور تغريبي يفرض المعنى على الأذهان، بل يفرض على المتلقي الإسهام في إنتاج الدلالة المصاحبة لهذا المعنى، علي نحو تختفي معه النقلة المباشرة من الدال إلى المدلول، وتغدو الدلالة جُماعاً لفاعلية العناصر الحاضرة والغائبة في سياقات الاستعارة نفسها، حيث يختفي «دنو المأخذ»

اختفاء الوضوح الذي يغدو معه الدال «أصفى من الزجاجة» في الإشارة إلى مدلوله.

وإذا تركنا ذلك كله وركزنا على مدلول الاستعارات التي ينفر منها ابن المعتز خايلنا هذا المدلول بدلالة متولدة، تدمر قداسة التسليم بمقولتي «التقليد» و«الجبر» في آخر المطاف. وحسبنا أن نتوقف عند الاستعارات التالية التي يستهجنها ابن المعتز كل الاستهجان، وهي:

- لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن
بالجود والبأس كان المجد قد خرقا

- ألا لا يمـد الدهـر كفـاً بسـيء
إلى مجـتدي نصـر فيقطع مـن الزند

- بيض إذا اسـود الزمـان توضحـوا
فيه فـغودر وهـو منهم أبلـق

- يـادهر قوّم مـن أخدعيك فقـد
أضججت هـذا الأنام مـن خرقك

ومن الواضح أن فاعلية الدال في هذه الاستعارات قرينة الإشارة الى عناصر غائبة متعددة لا تنطوى عليها «الاستعارات التصريحية». فالطبيعة الكنائية لهذه الاستعارات قرينة حركة دال يدفعنا إلى الانتباه اليقظ لمراوغته، والتفطن إلى أنه دال يفضي إلى أكثر من مدلول، فى دلالة لا تتصف بالثبات أبداً . ولا يمكن فصل فاعلية هذا الدال عن فاعلية الذات الإنسانية التي تخايلنا مدلولات هذا الدال بقدرتها الدائمة على صنع مصيرها الخاص، في فعل يصبح معه «الزمان» و«الدهر» مفعولاً لهذه الذات الإنسانية وليس فاعلاً لها. وليس من قبيل المصادفة أن تقابل الاستعارة الأولى:

لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن   بالجود والبأس كان المجد قد خرقا

بين موروث الماضي وإنجاز الحاضر في تعارض زمني مكاني يؤكد الحاضر في مقابل الماضي، فيؤكد إرادة الفاعل المحدث الجديد في مواجهة «مسن المجد» القديم الذي يغدو مفعولاً لهذه الإرادة، على نحو ينفي معه المعنى المتولد قداسة «التقليد» و«الجبر» من ناحية، ليؤكد معنى الابتداء الجديد الذي لولاه لازداد مسن المجد خَرَفا أو حمقاً من ناحية ثانية. وإذا كانت بؤرة الاستعارة السابقة قرينة التناقض الدلالي بين «القدم» و«الجدة» فإن بؤرة الاستعارة الثانية:

ألا لا يمد الدهر كفا بسيىء   إلى مجتدي نصر فيقطع من الزند

تجلو التقابل المصاحب بين فعل الدهر وفعل الإنسان، فلا تتحول العلاقة بين «نصر» و«الدهر» إلى علاقة فاعل بمفعوله فحسب، بل تجاوز ذلك إلى تأكيد السطوة القاهرة للإنسان على مفعوله الذي اكتسب بعض صفاته مع هذه «الكف» التي «تقطع من الزند» ــ لو امتدت هذه اليد بالأذى إلى إنسان هو النصر بعينه. هذا الاكتساب نفسه دال ثان يتولد عن الدال الأول في علاقة دلالية تخايلنا بقدرة الإنسان على أن يحفر ملامحه على القوة العليا، فيصوغها على شاكلته، أو يخلقها على صورته، في فعل أشبه بهذا الذي تنطقه الاستعارة الثالثة:

بيض إذا اسـود الزمـان توضحوا

فيه فغـودر وهـو منهـم أبلـق

حيث يكتسي «الزمان» المفعول لون الإنسان الفاعل، فيتحول «الزمان» من اللون الأسود إلى الأبيض «الأبلق» الذي هو لون هذه الأفراس البشرية التي

تسقط لونها وحركتها المندفعة على الزمان، على نحو تتناص معه هذه الأفراس ــ وهي استعارة ثانية داخل الاستعارة الأولى ــ مع هؤلاء «الفتية» الذين «دان الزمان لهم» (في قصيدة أبي نواس التي سبقت الاشارة إليها) فلم يعد يصيبهم «إلا بما شاءوا». وليست هذه الدلالة ــ آخر الأمر ــ بعيدة عن الدلالة التي تتمرد على قبول «الجبر» في الاستعارة الأخيرة:

يادهـــر قوّم مـــن أخدعيك فقد
أضججت هـــذا الأنام مـــن خرقــك

حيث تخايل الاستعارة من يتأملها بالقرابة التي تصل ذم الدهر بالخروج على التأويل الاعتقادي السني للحديث الذي يقول: «لا تسبوا الدهر[٩٥]...»، وبالقرابة التي تصل بين «خرق الدهر» و«الدهر الحمار» ــ على مستوى التمرد السياسي الاجتماعي ــ في أبيات أبي تمام الأخرى[٩٦]:

مضى الأملاك فانقرضوا وأمست
سراة مـلـوكنا وهـــم تجـــــار
وقــوف في ظـــلال الـذم تحمي
دراهمهـــا ولا يحمـــي الذمـــار
فلـــو ذهبت سنات الـــدهر عنه
وألقى عـــن منكابـــه الدثـــار
لعـــدّل قسمـــة الأرزاق فينـــا
ولكـــنْ دهـــرنـــا هـــذا حمـــار

والحق أن استعارات أبي تمام التي كان يعيبها ابن المعتز لم تكن تعصف

بالمسلمات اللغوية لنمطه المتخيل الذي يبرر نفسه بهؤلاء «الأعراب الفصّحاء» فحسب، بل كانت ـ في الوقت نفسه ـ تعصف بأقانيمه كلها، على نحو يمكن معه أن نصف هذه الاستعارات بأنها النقيض الإبداعي الحاد لكل المعاني التي يكتسبها «التقليد» و«الجبر» في هذه الأقانيم. وذلك هو سر الحدة الانفعالية (الدفاعية) التي يرفض بها ابن المعتز استعارات أبي تمام، بل سر الحدة التي جعلته حريصاً كل الحرص على التشكيك في جدة ما أحدثه أبو تمام في الشعر، على نحو لن يفجأنا معه قوله[٩٧]:

«ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء، وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذكره، وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته، رجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقنعوا باختياره لهم، فتعمي عليهم سرقاته».

ففي ذلك القول استجابة دفاعية سالبة، أو نوع من أنواع «التشويه» ــ لو استخدمنا المصطلح الفرويدي ــ الذي يدافع به ابن المعتز دفاع المراوغة عن أقانيمه الأساسية، ليقنع القارىء أو السامع بأن أفضل مافي شعر أبي تمام يرجع إلى القدماء، وأن «غايات الإساءة» في هذا الشعر قرينة الخروج عليهم.

٤ - ٣

لقد ضاعت أجزاء من رسالة ابن المعتز عن أبي تمام ولم يصل إلينا إلا مارواه منها المرزباني في «الموشح» وأبو حيان في «البصائر». وما روى من الرسالة كاف ــ إذا ضم إلى بقية كتابات ابن المعتز ــ في الدلالة علي موقفه النقدي الذي يتحول إلى موقف دفاعي تبريري إزاء طغيان شعر الحداثة.

وعلينا ــ مع هذه النتيجة ــ أن نعيد النظر في «كتاب البديع»، لأن الرسالة مقدمة للكتاب، حيث يواجه ابن المعتز حركة شعرية بأكملها في كتاب، بعد أن واجه شاعراً منها في رسالة. ولكن جذر المواجهة واحد، فأبو تمام هو ذروة الانقطاع عن النمط الشعري الموروث الذي يلوذ به ابن المعتز في عملية تأويلية تبريرية دفاعية، وأبو تمام أكثر المحدثين استخداماً للبديع ، وهو هذا المصطلح الذي تقترن سياقاته بالبدعة اقتران البدعة بالضلالة.

والصلة وثيقة ــ من هذا المنظور ــ بين نبرة الإنصاف الخادع التي افتتح بها ابن المعتز رسالته، والنبرة التي يفتتح بها كتاب البديع، خصوصاً الإشارة الى أن أبا تمام قد أسرف فيما استخدمه بشار ومسلم وأبو نواس وشغف بالبديع «حتى غلب عليه[98]». وما دام أبو تمام هو أكثر المحدثين إسرافاً في البديع فمن المنطقي أن يكون شعره أكثر شعر يتعرض له ابن المعتز في كتابه، إذ تصل شواهد أبي تمام في البديع إلى أربعين شاهداً، وأقل منها شواهد أبي نواس، وهي ثلاثة وعشرون، وأقل منها شواهد بشار وهي تسعة فحسب، وأقل الشواهد جميعاً شواهد مسلم وعددها ستة. وهذا ما يجعلنا نعيد النظر ــ إحصائياً ــ في دقة الحكم النقلي عن حشو مسلم للبديع في شعره.

ولكن أهم من هذا الحصر للشواهد أن نصل المحاجة التي يقيم عليها ابن المعتز كتابه كله بأصولها النقلية الأولى، في تقاليد تبدأ من أبي عمرو بن العلاء (-١٥٩ هـ) وتنتهي عند الأصمعي (-٢١٦ هـ)، فقد وصف الاثنان إنجاز المحدثين (كلٌّ في عصره) وصفاً متطابقاً، مؤداه أن المحدثين[99]:

– « كلٌّ على غيرهم، إن قالوا حسناً فقد سُبقوا إليه. وإن قالوا قبيحاً فمن عندهم».

- «ماكان من حسن فقد سُبقوا إليه وما كان من قبح فهو من عندهم!!».

هذا الوصف المتطابق يلخص المسلمة الأساسية التي يقوم عليها كتاب ابن المعتز بأكمله، والتي ينطقها مفتتح الكتاب على النحو التالي[١٠٠]:

«قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه. فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف».

هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته في متصل مفهومي يجعل كل «حسن» في إنجاز المحدثين منسوباً إلى القديم دائماً، ويوقع كل «قبح»، على تباعدهم عنه، في محاجة تأويلية تفرغ إنجاز المحدثين من أي معنى للجدة، وتفرغ إرادة الجدة عندهم من أي معنى موجب. وليس «الحسن» أو «القبح» ــ في هذا المتصل المفهومي ــ من قبيل «الحسن والقبح العقليين» بمعناهما الاعتزالي الذي يرتد إلى خصائص محايثة. يجردها العقل الإنساني بقدراته الذاتية، في الحركة المستمرة للظواهر المتغيرة، خلال المتصل المتصاعد للزمن، حين يبحث هذا العقل عن مشابهة الظواهر لزمانها، أو كيفية تولدها عنه، وإنما الحسن والقبح مصادرتان نقليتان، بمعنى أنهما مردودتان إلى مقابلة مطلقة تجاوز حركة الظواهر نفسها، على نحو يرد القيمة السالبة أو الموجبة

إلى حركة اتباع أو تقليد مجبور لأصل مطلق هو العلة الأولى لكل حسن أو قبح.

وبقدر ما يتحرك التقابل بين القديم والجديد لصالح القديم دائماً، في هذا المتصل، فإن التقابل نفسه ينطق نوعاً من الهرمنيوطيقا الدينية التي تخايلنا بمفاهيم الاعتقاد النقلية، ذلك لأن صفة الحسن الموجبة تقع دائماً على القديم وترتد إليه في كل فعل لاحق، يحاكي به الجديد المبدأ الملازم لأصله الأول، كأن هذا القديم الأول والآخر في صفة الحسن. يضاف إلى ذلك أن التقابل بين الحسن الملازم للقديم دائماً، والقبح الذي يقتصر الوصف به على الحديث دائماً، يتحول إلى تقابل مضمّن بين نوعين من الإرادة: إرادة مطلقة، كلية، ثابتة، يرتد إليها الحسن دائماً في كل زمان ومكان، هي إرادة القديم. وإرادة فردية، نسبية، متغيرة، هى إرادة الابتداع المحدث التي تنزلق إلى مهوى القبح دائماً، إذا أبدعت إبداعاً منفصلاً عن هذه الإرادة المطلقة للقديم الذي هو الأول والآخر.

هذه الدلالة الاعتقادية التي ينطوي عليها التقابل بين حسن القديم وقبح الحديث تفسر لنا جانباً من اختيار ابن المعتز مصطلح «البديع» في وصف الإنجاز الذي أنجزه المحدثون. ذلك لأن مصطلح «البديع» وثيق الصلة ـــ في دلالته ـــ بالبدعة (وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة في النار)، بالقدر نفسه الذي تقترن معه البدعة بالمحدث[١٠١]. ولكن البدعة ـــ في سياق الكتاب ـــ تغدو بدعتين: بدعة هدى، وبدعة ضلال. أما الهدى فمرتبط بالابتداع على مثال الأصل الأول، وهذا ما أحسن فيه المحدثون، وتابعهم فيه ابن المعتز الذي يروي ـــ في كتابه ـــ نماذج من بديعهِ الذي يحاول اللحاق ببديع

المحدثين. وأما الضلال فمرتبط بالابتداع الذي انقطع عن هذا الأصل. وهدى المحدثين ـــ في هذا السياق ـــ قرين اتباعهم لما هو موجود «في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين». وضلالتهم قرينة انحرافهم عن هدى هذا الاتباع، أي قرينة إسرافهم فيما كان أقرب إلى «النادر» الذي يأتي في الفرط بعد الفرط، في الأصل القديم «من الكلام الذي سماه المحدثون البديع» وتعويلهم على «الشاذ» الذي لا ينبغي القياس عليه في اللغة والشعر والفقه على السواء.

ومن الواضح أن هذه المستويات ليست منفصلة في كتابات ابن المعتز، لأن الربط بين بشار وأبي نواس وأبي تمام من ناحية، وبين أبي تمام وصالح بن عبد القدوس من ناحية ثانية، إنما هو ربط دال، بين مجموعة من الشعراء الذين أحدثوا «حدثاً» انقطع به المتصل المعهود في النظرة إلى اللغة والنظرة إلى العقيدة والنظرة الى الدور الذي يقوم به الشعر في الحياة. قد نقول إن ابن المعتز لا يتعرض للجوانب اللغوية والاعتقادية من «إحداث» هؤلاء المحدثين في كتابه «البديع»، وإنه يقتصر على الجانب الشعري فحسب في هذا الكتاب، ويعالج «الإحداث» معالجة تنطق مشكلات الشعر فحسب، ولكن السياقات التي ينطوي عليها هذا المتصل أو يندرج فيها، تنقلنا الى خارج الشعر، وإلا فما معنى الإشارة المراوغة إلى استبعاد «المذهب الكلامي» من القرآن الكريم والحديث النبوي؟ وما معنى الوصل الدال بين شعراء قتل منهم اثنان بتهمة الزندقة (بشار وصالح) وسجن منهم واحد (مثل أبى نواس) غير مرة، وتركز الهجوم على استعارات رابعهم (أبى تمام) التي تهزأ بهذا «الدهر» الذي ما تنقضي عجائبه ولا تتقوم أخادعه؟!

يضاف إلى ذلك أن مصطلح «البديع» نفسه تولدت دلالته في حومة

الصراع الاجتماعي الاعتقادي الذي بلغ ذروته في القرن الثالث للهجرة، على نحو ظلت معه دلالة المصطلح مرتبطة بالسياقات المتفاعلة لهذا السياق. وبقدر ما اتصلت هذه الدلالة ـ في هذه السياقات ـ بالبدعة التي تفضي إلي الضلالة اعتقاداً، أو الزندقة على مستوى الانقطاع في متصل التصورات الدينية، فإن الدلالة نفسها اتصلت ببدعة الشعوبية التي كانت تعنى ضلالة موازية على مستوى الانقطاع في متصل التصورات الاجتماعية. ومن الواضح أن تجاوب هذين المستويين معاً كان وراء الاقتران المباشر بين «البديع» على المستوى الأدبي، والتمرد الاجتماعي المضاد الذي انطوت عليه الشعوبية. وكان ذلك يعني الاقتران بين جدة أدب «المحدثين» والاتصال بآداب «شعوب» أخرى غير عربية، وفي سياق تجاوبت فيه الدعوة إلى الحداثة مع المفاخرة بالأصل الأجنبي عرقاً وثقافة (عند بشار ومسلم وأبي نواس)، وتجاوبت الدعوة إلى الخروج على النموذج الشعري القديم (بالمعنى الذي جعل «صفة الطلول بلاغة القدم»)، مع سخرية النواسي من نموذج الحياة «البدوية» القديمة، في أبيات من قبيل:

- إذا مـــا تميميٌّ أتـــاك مفاخراً
فقل عـــدّ عـن ذا، كيف أكلك للضب
- إذا راب الحـليب فـــبل عـــليه
ولا تحـــرج فـــما في ذاك حـــوب

وبقدر ما أصبحت جدة «البديع» قرينة الاتصال الأدبي الفكري بثقافة «الآخر» غير العربي، ونموذجه الحياتى المغاير من المنظور الاجتماعي للشعوبية، أصبحت جدة هذا «البديع» قرينة الانقطاع عن النموذج التأويلي

المتوارث للدين، أو ــ على الأقل ــ الشك في هذا النموذج المتوارث من منظور من وسموا بالزندقة أو عوقبوا عليها. وذلك في السياق نفسه الذي خلق رد فعل مضاداً عند خصوم الشعوبية والزندقة على السواء إلى الحد الذي اضطر معه الجاحظ ــ في حماسة دفاعه عن «العروبة» ــ إلى القول بأن «البديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان[١٠٢]» ــ وذلك في نبرة دفاعية واضحة، اضطرّ معها الجاحظ إلى الوصل بين بديع بشار «المولد» وبديع الأعراب «الخلص» في العصرين الجاهلي والإسلامي، في سلسلة تصل بين الأشهب بن رميلة والراعي النميري وبشار بن برد من ناحية، وتصل بين العتابي وأصوله التي ترجع إلى عمرو بن كلثوم من ناحية ثانية.

والصلة بين ابن المعتز وهذه النبرة الدفاعية عن «العروبة» صلة وثيقة. ولكن السياقات التي يشتبك معها كتاب ابن المعتز تصل الجانب الاجتماعي (للشعوبية) بالجانب الاعتقادي (للزندقة) في بؤرة المستوى الأدبي الظاهر من البديع.

ويتضح ذلك عندما نضع في تقديرنا ــ أولاً ــ ما يشير إليه ابن المعتز من أن الدلالة الاصطلاحية للبديع دلالة جديدة تتزامن في صياغتها مع حركة المحدثين التي بدأت منذ منتصف القرن الثاني للهجرة، فالبديع «اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو[١٠٣]». ويتضح ذلك ــ ثانياً ــ عندما يرد ابن المعتز «هذا الكلام الذي سماه المحدثون البديع» إلى أصول قديمة، تتجاوب فيها صفتا العروبة والإسلام في الوقت نفسه، بل تبدأ بالصفة الاسلامية تحديداً، من خلال الإشارة إلى «ما

وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين». ويتضح ذلك ــ ثالثاً ــ عندما ينفي ابن المعتز الأسبقية ــ في فن البديع ــ عن بشار ومسلم وأبي نواس «ومن تقيلهم وسلك سبيلهم» على وجه التحديد، وكلهم من أصول غير عربية، وذلك في سياق تضفي عناصره الغائبة معنى على العناصر الحاضرة التي تصل بين هؤلاء الثلاثة وصالح بن عبد القدوس وأبي تمام فى قران واحد ، وتصل بين هؤلاء جميعاً وأهل العقل من المعتزلة تحديداً ، عن طريق «المذهب الكلامي» الذي يرجع في تسميته إلى الجاحظ المعتزلي، أعني هذا المذهب الذي يحرص ابن المعتز (السني البربهاري) على نفي أي أصل له في القرآن الكريم، بحجة مؤداها أن هذا المذهب قرين التكلف «تعالى الله عن ذلك علواً كبيرا[١٠٤]».

وإذا تركنا ذلك كله إلى العناصر الخمسة لمذهب البديع، وهي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد العجز على الصدر، والمذهب الكلامي، لفت انتباهنا ترتيب هذه العناصر، والدلالة التي ينطوي عليها عدد شواهدها. فالاستعارة أول هذه العناصر في الترتيب، وشواهدها أغزر الشواهد قاطبة، والإسهاب في الحديث عنها يجعلها بمثابة القطب الحاسم في البدعة التي تغدو علامة على إفراط المحدثين من ناحية، ونقيضاً للتشبيه الذي هو قطب «محاسن الشعر» التي لا يقع فيها إفراط من ناحية ثانية.

يضاف إلى ذلك أن أغلب شواهد الاستعارة التي يحشدها ابن المعتز داخلة فيما أطلق عليه البلاغيون المتأخرون ــ استناداً إلى عبد القاهر ــ اسم «الاستعارة المكنية»، حيث تكتسب المعنويات والمجردات ــ بوجه خاص ــ طابعاً تشخيصياً تجسيدياً مراوغاً، في علاقة دلالية تتأكد فيها أولوية العناصر

الغائبة على العناصر الحاضرة في السياق، على نحو تتأبى معه هذه الاستعارة على أي فهم مباشر يجعلها من قبيل «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء عرف بها[١٠٥]»، وعلى نحو تؤرق معه هذه الاستعارة ــ دائماً ــ الحساسية الدينية التى تنفر من «تجسيد الدهر» الذي أفرط فيه المحدثون، والحساسية الدينية التي تنفي صفات التشخيص أو التجسيم عن الاستعارة عموماً، خشية الوقوع في مزالق دينية تتصل بتأويل الاستعارات القرآنية.

ولا يماثل حرص ابن المعتز على نفي الجدة عن المحدثين ــ من هذا المنظور ــ سوى حرصه على نفي الإمكانات التشخيصية لهذا النوع من الاستعارة، في الشعر القديم أو الجديد، وردها إلى معناها المجرد الذى لايوهم «التجسيد» أو «التشبيه» في الاعتقاد. والصلة بين ابن المعتز وابن قتيبة في التفسير النقلي لهذا النوع من الاستعارة صلة وثيقة، هي صلة التلميذ بأستاذه، على نحو يمكن معه القول إن ما كتبه ابن قتيبه في «تأويل مشكل القرآن» و«تأويل مختلف الحديث» (وكلا الكتابين كان رد فعل حاداً علي طرائق المعتزلة في التأويل الاعتقادي للقرآن والحديث) هو الأصل التأويلي الذي اعتمد عليه ابن المعتز فى تفسير هذا النوع من الاستعارات خصوصا استعارات أبي تمام التي تعابث الدهر أو تكشف عن المفارقات اللامعقولة للزمان . وإذا لم يظهر ابن المعتز نفوره الصريح من هذا النوع من الاستعارة فإنه ــ على الأقل ــ يؤولها التأويل الذي يردها إلى حظيرة المعتقدات النقلية، تماماً كما فعل مع هذه الاستعارة التي تشير إلى مفارقة الزمان:

لعمري لقد نصح الزمــان وإنـــه
لمـــن العجائب ناصـــح لا يشفــق

التي يفسرها على النحو التالي(١٠٦):

«نصح الزمان أي أدبك بما يريك من غُيَرِهِ واختلافه. والزمان لا يشفق على أحد، لأنه يأتي على الإنسان بما يقضي عليه، فقال: من العجائب أن ينصحك الدهر وهو لا يشفق».

وليس من الضروري أن نلفت الانتباه إلى التلازم الاعتقادي المضمن الذي يستبدل معه ابن المعتز بالزمان الدهر في نهاية التفسير، فالأهم هو ملاحظة العملية التأويلية التي يوجه بها التفسير المعني إلى حظيرة «الجبر» بمعناه الكلامي، حيث يتحول الزمان إلى وعاء يقع فيه الفعل المقدور على الإنسان، أو الفعل المقضي على الإنسان به، في سياق اعتقادي يخايلنا بسخريته المضمنة من هؤلاء الذين سخروا من الدهر، والذين أرادوا أن يصوغوا الزمان على شاكلتهم، والذين لابد أن يؤدبهم الزمان الذي لا يشفق على أحد، ولا يأبه بأحد، بل يوقع على البشر ماقضي عليهم، حيث لاراد للقضاء، ولا مجال لأي فعل إنساني، ولا معني لأية إرادة فردية أو اختيار، في سياق متناص، يمكن أن نقرأ فيه لابن المعتز أقوالاً من قبيل(١٠٧):

- «إن للأزمان المذمومة والمحمودة أعماراً وآجالاً كأعمار الناس وآجالهم، فاصبروا لزمان السوء حتى يفنى عمره ويأتي أجله!».

- «المؤمن لا تنقله كثرة المصائب وتواتر المكاره عن الرضى بأقدار الله والتسليم بحكمه».

الهوامش:

(١) راجع - على سبيل المثال ـ رسائل الكندي. (ت. أبو ريدة) ١/ ١٠٣.

(٢) ديوان أبي تمام، (القاهرة ١٩٦٩) ٢/ ٥ـ٦.

(٣) نقلاً عن محمد عمارة، المعتزلة ومشكلة الحرية، (ط. بيروت ١٩٧٢) ص ٢٣.

(٤) نقلاً عن أحمد أمين، ضحى الإسلام، (لجنة التأليف ـ القاهرة ١٩٣٦) ٣/ ١٨٢.

(٥) راجع لابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، (مطبعة كردستان)، ص ٧١ـ٧٦.

(٦) راجع تأويل مختلف الحديث ص ٧٠، رسائل فلسفية للرازي (القاهرة ١٩٣٩)، ص٢٩٣، والصابوني: الرسالة في اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الدار السلفية، الكويت ١٩٨٤)،ص ٥٦، ١١٣، وابن حزم: الفصل في الملل والأهواء والنحل (مطبعة المثنى. بغداد)، ٤/ ٢٢٧.

(٧) عمارة، المرجع السابق ص ٣٢ ــ ٣٣، وطبقات الحنابلة لأبي الحسن بن أبي يعلى (القاهرة ١٩٥٢)، ٢/ ٢٢، وأبو المظفر السمعاني: الانتصار لأهل الحديث ص ٤٨.

(٨) راجع جولد تسيهر: موقف أهل السنة إزاء علوم الأوائل، التراث اليوناني في الحضارة الإسلامية (ترجمة عبد الرحمن بدوي) ص ١٢٤ ـ ١٢٥.

(٩) نقرأ في كتاب «الإبانة عن أصول الديانة» (ط. بيروت ١٩٨٥) لأبي الحسن الأشعري (ص ١٧) ما يلي:

«قولنا الذي نقول به، وديانتنا التي ندين بها، التمسك بكتاب ربنا عز وجل، وسنة نبينا عليه السلام، وما روي عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث، وبما كان يقول به أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل.. لأنه الإمام الفاضل، والرئيس الكامل، الذي أبان الله به الحق، ورفع به الضلال، وأوضح به المنهاج، وقمع به بدع المبتدعين». وقارن بما يقوله ابن تيمية في نقض المنطق (مكتبة السنة المحمدية ــ القاهرة) ص ١٦، ٢٥.

(١٠) راجع ابن حزم، الفصل ٤/ ٣٥ حيث يروى عن الطبري قوله: «من بلغ الاحتلام أو الإشعار من الرجال، أو بلغ المحيض من النساء، ولم يعرف الله عز وجل بجميع أسمائه وصفاته من طريق الاستدلال فهو كافر».

(١١) آدم متز: الحضارة الإسلامية (القاهرة ١٩٥٧) ١/ ٣٨٨.

(١٢، ١٣) مقدمة كتاب الأنواء لابن قتيبة، والشعر والشعراء (ت شاكر) ١/ ١٠٣.

(١٤) محمد بن حسين اليمني، مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب (ت محمد يوسف نجم) ص ٦، وقارن ذلك بما يرويه السيوطي عن الشافعي من أنه قال: «ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطا طاليس».راجع صون المنطق والكلام عن

فن المنطق والكلام (ت. علي سامي النشار) ص ٣٦ ـ ٣٧.

(١٥) ديوان البحتري (ت. حسن كامل الصيرفي) ١/ ٢٠٩.

(١٦) تأويل مختلف الحديث ٧٨، وقارن برسالته عن «الاختلاف في اللفظ والرد على الجهمية»، ضمن عقائد السلف، ص ٢٢٤ وما بعدها.

(١٧) الشعر والشعراء، ٧٨، ٨٢.

(١٨) يذكر عنه ابن النديم أنه كان منقطعاً إلى عبد الله بن المعتز. وله من الكتب رسالته إلى عبد الله بن المعتز فيما أنكرته العرب على أبي عبيد القاسم بن سلام ووافقت فيه، وإصلاح ابن المعتز، راجع الفهرست (بيروت ١٩٦٤) ص ٧٤.

(١٩) ابن الأثير، الكامل (القاهرة ١٣٥٣ هـ) ٦/ ١٢١ ـ ١٢٢ حيث نقرأ: «وإنما نسب هذه النسبة لأن الحسين بن القاسم بن عبيد الله البربهاري كان مقدم الحنابلة والسنة من العامة، ولهم فيه اعتقاد عظيم، فأراد استمالتهم بهذا القول».

(٢٠) حسبنا أن نتذكر ـ لتأكيد الصلة بين «الجبر» و «التقليد» ـ أن التقليد ـ لغة ـ يشير إلى الإلزام (من قلده الأمر أي ألزمه إياه، وقلده قلادة) ويشير ـ اصطلاحاً ـ إلى «اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، معتقداً للحقيقة فيه، من غير نظر وتأمل في الدليل، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه». راجع التعريفات للجرجاني ص ٥٧. وإذا كان الجبر يعني نفي القدرة على اختيار الفعل وصنعها فإن التقليد يعني نفي القدرة على اختيار المعرفة وصنعه، بحجة يؤكدها الحسن بن علي البربهاري بقوله: «اعلم أن الدين إنما هو التقليد»، وأنه «ما كانت قط زندقة ولا بدعة ولا هوى ولا ضلالة إلا من الكلام والجدال والمراء والقياس، وهي أبواب البدع والشكوك والزندقة»، راجع طبقات الحنابلة٢/ ٢٢ , ٣٨.

(٢١) ابن المعتز، طبقات الشعراء (المعارف. القاهرة)، ص ١٧ .

(٢٢) الصابوني، الرسالة ص ٧٦، وقارن بما يقوله الجويني في لمع الأدلة في قواعد عقائد أهل السنة والجماعة (القاهرة ١٩٦٥)، ص ١٠٨ .

(٢٣) طبقات الشعراء، ص ١٨ .

(٢٤) المصدر السابق، ص ٥١.

(٢٥) المصدر السابق، ص ٦١ .

(٢٦) المصدر السابق، ص ٢٤٣.

(٢٧) المصدر السابق، ص ٢٦٦ ـ ٢٦٧.

(٢٨) الرسالة، ص ٩٣.

(٢٩) شعر ابن المعتز (ت. يونس السامرائي)، ١/ ١٥٩، ١٦، ٢١ـ ٢٣.

(٣٠) ابن المعتز، كتاب الآداب (ت. كراتشكوفسكي)

leMonde Oriental, Vol xv111, 1923, p. 92

(٣١) المصدر السابق، ص ٩٥ , ١٠٥.

(٣٢) المصدر السابق، ٨٧.

(٢٣) المصدر السابق ص ١١١.

(٣٤) الحصري القيرواني، زهر الآداب (ت. زكي مبارك) ٢/ ٩٧٥.

(٣٥) ابن المعتز، فصول التماثيل (القاهرة ١٩٢٥)، ص ٥ ـ ٦

(٣٦) المصدر السابق، ص ٦.

(٣٧) السابق ص ٨، وطبقات الشعراء ص ٨٩، ٢١١.

(٣٨) الشعر والشعراء، ١/ ٨٦.

(٣٩) زهر الآداب، ١/ ١٧٦.

(٤٠) شعر ابن المعتز، ٢/ ١٢٦ ـ ١٢٧.

(٤١) كتاب الآداب، ص ٩٤.

(٤٢) فصول التماثيل، ص ١٢، وقارن بشعر ابن المعتز ٢/ ٤٠١.

(٤٣) فصول التماثيل، ص ١٠، ١٥.

(٤٤) شعر ابن المعتز،٢/ ٣٣٩

(٤٥) طبقات الشعراء، ص ١٩٥.

(٤٦) أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر (القاهرة ١٩٥٣) ٢/ ٦٧١. وعلى الرغم أن ابن المعتز لا يحدد معنى «التزندق» صراحة فإن معناه الضمني عنده لا يختلف عن معناه عند أهل النقل، حيث يبدأ التزندق بالإسراف في التأويل وإعمال العقل، لينتهي إلى ما يسميه الغزالي بالزندقة الخالصة. وهي إنكار أصل المعاد عقلياً وحسياً، وإنكار الصانع للعالم رأساً وأصلاً. راجع الغزالي: فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة (القاهرة ١٩٦١) ص ١٩٢ ــ ١٩٣ وقارن بما ينتهي إليه أبو سعيد الدارمي في عقائد السلف ص ٣٥٢ـ ٣٥٦.

(٤٧) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ وقارن بـ ٢٢٨.

(٤٨) نص المساجلة مذكور في كتاب القيرواني: جمع الجواهر في الملح والنوادر (القاهرة ١٩٥٣) ص ٤٠ ـ ٤٤ وقد أقمت معوج النص المطبوع وصوبت سهو المحقق.

(٤٩) طبقات الشعراء، ص ٨٧.

(٥٠) المصدر السابق، ص ٢٨، ١٤٠، ١٦٣، ٢٣٥، ٢٧٩، ٢٨٤.

(٥١) المصدر السابق، ص ٦١.

(٥٢) ديوان أبي نواس (ت . أحمد الغزالي)، ص ٥١٩.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٢١.

(٥٤) المصدر السابق، ص ٢٨٧.

(٥٥) المصدر السابق، ص ٢٩٠، ٢٤٠.

(٥٦) المصدر السابق، ص ٤١٠.

(٥٧) راجع مادة «طبع» في الجرجاني: التعريفات (القاهرة ١٩٣٨) ص ١٢٢، والكفوي: الكليات (دمشق ١٩٨٢) ٣/ ١٥٨.

(٥٨) الصلة وثيقة دلالياً بين «الطبع» و «التقليد» خصوصاً في الجانب المرتبط بنفي الإرادة.

(٥٩) الجاحظ، الحيوان (ت. هارون) ٤/ ٣٨١، ٣/ ١٣١ ـ ١٣٢.

(٦٠) ابن رشيق، العمدة (القاهرة ١٩٥٥) ٢/ ٢٣٩.

وراجع: تعارضات الحداثة ، الدراسة السابقة من هذا الكتاب.

(٦١) الآمدي، الموازنة (القاهرة ١٩٧٢)، ١/ ٢٥٩.

(٦٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/ ٨٨.

(٦٣) الآمدي، الموازنة، ١/ ٤.

(٦٤) الصولي: أخبار أبي تمام (القاهرة ١٩٣٧)، ص ١٧.

(٦٥) طبقات الشعراء، ص ٨٧.

(٦٦) أخبار البحتري (دمشق ١٩٥٨)، ص ٧٢ ـ ٧٣.

(٦٧) طبقات الشعراء ص ٢٥٢، ٢٤٨، ٢٩٣.

(٦٨) ابن المعتز، كتاب البديع (لندن ١٩٣٥)، ص ١.

(٦٩) المبرد، الكامل (ت محمد أبو الفضل إبراهيم) ٣/ ٩٢.

(٧٠) المصدر السابق، ٤/ ٦١.

(٧١) تماماً كما قال سلفه ذو الرمة: «إذا قلت كأن فلم أجد وأحسن فقطع الله لساني» الحيوان (٧/ ١٦٤) وقارن بمعاهد التنصيص (١/ ١٤٦) وقد أعجب المتأخرون بتشبيهات ابن المعتز. فقالوا: «الشعراء ثلاثة: جاهلي وإسلامي ومولد، فالجاهلي امرؤ القيس، والإسلامي ذو الرمة، والمولد ابن المعتز، وهذا قول من يفضل التشبيه على جميع فنون الشعراء» راجع العمدة ١/ ١٠٠.

(٧٢) أضف إلى ذلك أن كثيراً من التشبيهات التي أعجبت ابن المعتز من الشعر المحدث قد أعجبت أساتذته اللغويين من قبل، منها ــ على سبيل المثال ــ بيت العباس بن الأحنف:

كأنها حين تمشي في وصائفها
تمشي على البيض أو فوق القوارير

الذي جعله ابن المعتز «من بدائع» ابن الأحنف (ص ٢٥٧) تماماً كما وصفه ابن قتيبة من قبل بأنه «من بديع التشبيه» (١/ ٨٢٩).

(٧٣) ابن الأثير: المثل السائر (ت.الحوفي)، ٤/ ٦ـ٧.

(٧٤) كليلة ودمنة (بيروت ١٩٧٢)، ص ١٨.

(٧٥) الجرجاني: الوساطة (ت. محمد أبو الفضل إبراهيم) ص ٣٣ـ٣٤.

(٧٦) المرزباني الموشح (القاهرة ١٣٤٣ هـ) ص ٢٤٣.

(٧٧) كتاب الآداب، ص ٧٣.

(٧٨) المصدر السابق، ص ٩٦ ــ ٢١٩.

(٧٩) راجع زهر الآداب، ٤/ ٩٧٧، وقارن بما يصف به ابن النديم ابن المعتز بأنه «كثير السماع غزير الرواية». الفهرست/ ١١٦.

(٨٠) الشعر والشعراء، ١/ ٨٢.

(٨١) زهر الآداب، ١/ ٢١٧ ــ ٢١٩.

(٨٢) فصول التماثيل، ١٤٢ وقارن نص ٣٨.

(٨٣) المصدر السابق، ٢٧ ــ ٢٨.

(٨٤) المصدر السابق، ١٢ ــ ١٣.

(٨٥) الإشارة إلى أبيات أبي نواس (الديوان ٦ ــ ٧):

دارت على فتية دان الزمان لهم
فما يصيبهم إلا بما شاءوا
لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة
كانت تحل بها هند وأسماء
حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها
وأن تروح عليها الإبل والشاء

(٨٦) راجع طبقات الشعراء، ص ٢٥٥ ــ ٢٥٦.

(٨٧) ورد هذا المجلس في أكثر من مصدر، أقدمها حلية المحاضرة (١/ ١٤ ــ ١٧) للحاتمي (- ٣٨٨هـ)، ثم زهر الآداب (ص ٩٧٧ - ٩٧٨) للحصري القيرواني (- ٤٥٣هـ) ثم نضرة الإغريض في نصرة القريض (ص ١٣٥ ــ ١٣٩) للمظفر بن الفضل العلوي (- ٦٥٦هـ).

(٨٨) ولذلك كان أنصار البحتري «هم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون» و «من يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه». وهؤلاء هم خصوم أبي تمام الذين كانوا يرونه «شديد التكلف صاحب صنعة»، في مقابل أنصار أبي تمام، وهم «أهل المعاني وأصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»، والذين يفضلون كل ما قاله أبو تمام» من «المعاني التي تستخرج بالغوص والفكرة». الآمدي، الموازنة. ١/ ٤، ٤٢٠، ٥٢٤، ٥٢٥.

(٨٩) النص الكامل للرسالة مفقود، ولكن التوحيدي ذكر مفتتحها في «البصائر والذخائر» (٢/ ٦٩٨ - ٦٩٩) وذكر المرزباني جانب المساوىء في «الموشح» (ص ٤٧٠ - ٤٩٠).

(٩٠) طبقات الشعراء. ٢٨٤ . ٢٨٦.

(٩١) أخبار أبي تمام، ص ٧٦.

(٩٢) راجع أخبار البحتري. ص ٧٢ - ٧٣.

(٩٣) من مثل هذا «الكتاب اللطيف» عن «محاسن أشعار المحدثين» لابن حمدان الموصلي الذي يشير إليه ابن النديم في الفهرست (ص ١٣٩)، أو كتاب لقدامة بن جعفر «في الرد على ابن المعتز» مذكور في الفهرست كذلك (ص ٣٠) . وأغلب الظن أن ضياع هذه الكتب (غير السنية) مرتبط بسيادة نزعة النقل في التراث من ناحية، والعداء الحاد الذى واجهته هذه الكتب في الأوساط الرسمية (النقلية) من ناحية ثانية.

(٩٤) الموشح، ص ٤٧٣.

(٩٥) عن أبي هريرة رضي الله عنه، عن النبي ﷺ قال: «لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر». مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذري (بيروت ١٩٧٧)، ص ٤٨٠.

(٩٦) ديوان أبي تمام، ٢/ ١٥٤.

(٩٧) الموشح، ص ٤٧٨

(٩٨) ذلك حكم أقدم من ابن المعتز، راجع طبقات الشعراء ص ٢٣٥، وقارن بالموازنة ١/ ١٧ - ١٨، ١٣٩، والموشح ص ٤٤٠، ٤٦٥.

(٩٩) الأصفهاني: الأغاني (ط الساسي) ١٦/ ١٣، والحاتمي: الرسالة الموضحة (ت. محمد يوسف نجم) ص ١٤٣.

(١٠٠) كتاب البديع، ص ١.

(١٠١) لمزيد من فهم الصلة السالبة بين «البدعة» و «المحدث» راجع ما يقوله الغزالي في كتابه: إلجام العوام عن علم الكلام (إدارة الطباعة المنيرية ، القاهرة). خصوصاً ما يرويه من أحاديث تذم صاحب البدعة، ص ٣٦ ـ ٣٧، وقارن بعقائد أهل السلف (الإسكندرية ١٩٧١) ص ٨٧، وبما ذكره علي محفوظ عن معنى البدعة من كتابه: الإبداع في مضار الابتداع، ص ٢٥ ـ ٣٢، ١٤٤ ـ ١٤٥.

(١٠٢) الجاحظ: البيان والتبيين (ت. هارون) ٤/ ٥٥ ـ ٥٦ وسيتابع هذا الرأي للجاحظ أبو سليمان المنطقي أستاذ التوحيدي في المقابسات، (القاهرة ١٩٣٩)، ص ٢٨٤.

(١٠٣) كتاب البديع، ص ٥٨.

(١٠٤) المصدر السابق، ص ٥٣.

(١٠٥) المصدر السابق، ص ٢.

(١٠٦) المصدر السابق، ص ٢٢ ـ ٢٣.

(١٠٧) كتاب الآداب، ٨١، ٨٤.

نظرية الفن عند الفارابي

احتفلت الاوساط العلمية في العالم كله بذكرى المعلم الثاني أبي نصر الفارابي الفيلسوف العربي. والأمر اللافت في الدراسات التي قدمت عن هذا الفيلسوف ــ حتى الآن ــ أنها لم تلتفت إلى ما أنجزه الفارابي في مجال نظرية الفن. ذلك على الرغم من أن المعلم الثاني له إنجازه الهام في ذلك المجال.

لقد حاول الفارابي أن ينشىء مدينة فاضلة ، كما فعل سلفه اليوناني أفلاطون في جمهوريته. ولقد برر أفلاطون اهتمامه بالفن على أساس أنه عامل مهم، يؤثر في سلوك أبناء جمهوريته. وقال ــ في ذلك ــ قولته المشهورة:

«نحن ننشىء دولة. ومهمة منشىء الدولة هي أن يصوغ القوالب العامة التي يجب أن يصب فيها الشعراء أقاصيصهم، ويضع لهم الحدود التي ينبغي ألا يتعدوها»[1].

ولقد اهتم الفارابي هو الآخر بالفن، لأنه منشىء دولة، لا يجب أن تفوته صياغة القوالب العامة التي ينبغي أن يكون عليها الفن بمعناه الحق. ويحاول هذا البحث ــ وهو مجرد مشروع لدراسة أوسع ـ أن يلفت الانتباه إلى ضرورة أن يحظى هذا الجانب الخصب بعناية دارسي التراث الفلسفي والنقدي على السواء.

---

* نشر هذا البحث فى ديسمبر ١٩٧٥ .

١ - مقدمات منهجية:

لنبدأ ـ أولاً بتحديد ما نقصده بذلك المصطلح المراوغ «نظرية الفن». ما الذي نعنيه بالنظرية؟ وما الذي نعنيه بالفن؟. وذلك أمر طبيعي لأن الكلمتين اللتين يبدأ بهما عنوان البحث بعيدتان عن المصطلح الفلسفي القديم بوجه عام، ومصطلح الفارابي بوجه خاص. وأعتقد أن استخدامهما معاً ـ في هذا السياق ـ بحاجة إلى تبرير، على الأقل لأولئك الذين تصيبهم الحساسية أو يغشاهم الخوف من استخدام مصطلح حديث لوصف جوانب من التراث القديم.

مصطلح «الفن» ـ عند الفارابي ـ يطلق على ما يرادف الصناعة، أي «الحرفة»، وهي ـ في المصطلح الفلسفي الإسلامى ـ تعني العلم بكيفية العمل، أو الملكة التي يقتدر بها على استعمال موضوعات مادية أو ذهنية لغرض من الأغراض، يصدر عن البصيرة بحسب الإمكان[٢]. أما نحن فنقرن الفن بالنشاط الإبداعي الذي يعكس الواقع من وجهة نظر الفنان في أشكال فنية، تؤدي إلى إدراك متميز للواقع، وتختلف فيما بينها باختلاف الأداة التي تعتمد عليها أو الوسيلة التي تتوسل بها، ابتداء من الخطوط والألوان، ومروراً بالحركات والأصوات، وانتهاء بالألفاظ أو الكلمات. أي أن ما نعنيه بمصطلح الفن يختلف عما يعنيه الفارابي أو غيره من الفلاسفة القدماء الذين يوسعون دائرة المصطلح، فيدخلون فيه ما لا نعده ـ الآن ـ من قبيل الفن، كصناعة الطب والفلاحة أو صناعة الفلسفة أو المنطق، وإن قصروا الصناعة ـ بالكسر ـ على المعاني والذهنيات، وميزوها عن الصناعة ـ بالفتح ـ التي تستعمل في المحسوسات.

أما «النظرية» فهو مصطلح حديث لم تعرفه الفلسفة الإسلامية، وعموماً

فهو يشير إلى بناء عقلي، مؤلف من مفاهيم أو تصورات منسجمة، تؤدي إلى ربط النتائج بالمقدمات. وهو ــ بهذا المعنى ــ يتميز تميزاً نسبياً عن الممارسة العملية في مجال الواقع، أو يتميز تميزاً مطلقاً عن المعرفة الساذجة أو المهوشة. قد يتسع معنى المصطلح فيطلق على بناء عقلي رحب، يفسر عدداً كبيراً من الظواهر، ويقبله أكثر العلماء في وقته على أساس أنه فرضية قريبة من الحقيقة، كنظرية الذرة مثلاً، أو يضيق المعنى فيقصد به الدلالة على ما ينتهي إليه أحد العلماء أو الفلاسفة في جانب بعينه، كنظرية الوحي والنبوة عند الفارابي، أو نظرية الفن عنده. ولا تباين بين كلا المعنيين طالما أن الجذر الاصطلاحي للنظرية يشير إلى نسق المعرفة الشاملة التي تفسر جانباً أو جوانب مختلفة من الواقع عند فرد أو أفراد في حقبة من الزمن(٣).

وعلى ذلك فما نعنيه بنظرية الفن عند الفارابي هو جملة المفاهيم والتصورات التي تترابط ترابط العلة بالمعلول، فتفسر الفن ذاته من حيث مهمته وماهيته وأداته، ولا تغفل ــ في هذا التفسير ــ الصلة بين الفن في ذاته والفن باعتباره أحد جوانب البناء الفلسفي الشامل، الذي يراد به ــ عند الفارابي ــ تجاوز الإنسان لمستوي الضرورة، والوصول به إلى السعادة القصوى التي هي «أكمل المقصودات الإنسانية» وأسمى مراتبها.

ولا يؤرقنا ــ بعد ذلك ــ أن الفارابي استخدم مصطلح «نظرية الفن» أو لم يستخدمه ، أو أن المصطلح من نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين. المهم أن تكون المباحث التي يشملها المصطلح المعاصر ويدل عليها موجودة عند الفيلسوف القديم، ومن ثَمّ يصبح استخدام المصطلح مبرراً لوصف الإنجازات الفكرية للفارابي في مجال الفن.

ما يمكن أن يؤرقنا حقاً هو كيفية دراسة نظرية الفن عند الفارابي. إن

المعلم الثاني أحد الفلاسفة الكبار الذين أرادوا أن يفسروا كل ما في الكون، ابتداء من أبسط أشكال «الفيزيقي» وانتهاء بأرقى درجات «الميتافيزيقي». ومن الصعب إزاء فيلسوف كهذا ـ إن لم يكن من المستحيل ـ أن نفصل نظريته في الفن عن سياقها الفلسفي الشامل. شأن الفارابي في ذلك شأن أرسطو أو أفلاطون . إن الفكر عند أمثال هؤلاء الفلاسفة ذوي العقول الموسوعية وحدة متكاملة، وبالتالي فإن إنجازهم في أي جانب من جوانب الفكر يؤثر على باقي الجوانب. لقد استفاد أفلاطون وأرسطو في تفكيرهما في الفن من النتائج التي توصلا إليها في الميتافيزيقيا وعلم النفس والأخلاق والسياسة، كما أن إنجازهما في الفن كان يؤثر بدوره على كل هذه الجوانب[٤]. والأمر نفسه عند الفارابي، فهولا يقدم نظريته في كتابات متميزة عن الشعر أو الخطابة أو الموسيقى فحسب، بل تمتد خيوط النظرية داخل عناصر نسيجه الفلسفي الشامل، يستوي في ذلك ما أسماه «الصناعة المدنية» أو الأخلاق، أو السياسة، أو المنطق، أو علم اللسان. ولقد ألمح الفارابي نفسه إلى ذلك التداخل عندما قسم دراسة الشعر الى أقسام ثلاثة: قسم يعالج الأداة ـ وهي الألفاظ والقوافي ـ وقسم يعالج الماهية ـ وتدرس فيها القوانين التي تُسَيَّرُ بها الأشعار ـ وقسم يعالج المهمة ويركز على «غناء الشعر في الأمور الإنسانية». أما القسم الأول فيستعان عليه بعلم اللسان، وأما القسم الثاني فجزء من المنطق، والقسم الثالث متصل بالصناعة المدنية[٥]. وقد عالج هو الشعر ضمن إطار الصناعة المدنية والأخلاق والسياسة وغيرها من الصناعات، كما عالجه مستقلاً في رسائل منفصلة. وما يقال عن الشعر يقال عن باقي أجناس الفن وأنواعه، كالرسم أو الموسيقى أو النحت أو ما يسميه الفارابي بصناعة «التماثيل والتزاويق» فالتداخل قائم

بين نظرية الفن وكل جوانب الفكر عند ذلك الفيلسوف. ولا مفر من أن نفهم نظريته في الفن في ضوء تفكيره الفلسفي في شموله وتشعبه. ونقطة البدء في هذا التفكير الشامل هي السياسة، فعليها تبنى كثير من النتائج في فلسفة الفارابي بوجه عام، ونظريته في الفن بوجه خاص.

٢ - الحلم السياسي:

الفلسفة ــ عند الفارابي ــ بناء شامل يراد به تغيير الواقع. يبدأ هذا البناء من رفض أنساق الواقع القائمة وتجاوزها إلى واقع أفضل تتحقق فيه سعادة الإنسان القصوى. ويقوم هذا البناء على نوع من الطوباوية تلوذ بحلم شيعي عن إمام يملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً. لكن الفارابي ــ على أي حال ــ يبدأ من الواقع الذي يعيش فيه، ويعاني أزمة المفكر الذي يجد تناقضاً بين ما يؤمن به نظرياً عن الحق والخير والجمال وما هو واقع في مجتمع منهار أو مدن باغية ظالمة، لا تحقق للإنسان إنسانيته، بل تفرض عليه حياة الضرورة أو حياة البهيمة. ويزيد من حدة هذه الأزمة وعي المفكر بأحلام الطوباويين عن العدالة، ابتداء من سقراط وانتهاء بأحلام الشيعة عن الإمام المعصوم، الذي يخلص جماهير المسلمين من معاناة قاسية، كانت فورات القرامطة والخوارج والزنج تعبيراً عن الرغبة في تجاوزها.

إذا كان المفكر مشاركاً لأهل المدن الظالمة ولمن شاكلهم، كانت حياته ــ فيما يقول الفارابي ــ أبعد ما تكون عن صفة الإنسانية. وإذا كان رافضاً للمشاركة فعليه أن يمر بالاختبار الصعب ويحترق بنار التضحية، فلا يبالي أن يموت أو يؤثر الموت على الحياة كما فعل سقراط «فإنه لما علم أنه لا يمكن أن يعيش في المستقبل إلا على آراء كاذبة وسيرة قبيحة، آثر الموت على

الحياة»[٦]. على المفكر أن يختار: إما أن يشارك في الظلم فتكون حياته «ليست هي حياة إنسان[٧]» وإما أن يزول عما عليه الظالمون وينفرد دونهم بنمط من الحياة هو لون من «تدبير المتوحد» يلتمس فيه الكمال. ولكن الإنسان ـــ في النهاية ـــ لا يمكن أن يحيا وحيداً، ولن ينال الكمال الذي فطر عليه «إلا باجتماع جماعة كثيرة متعاونة، يقوم كل واحد لكل واحد ببعض ما يحتاج إليه في قوامه[٨]». فضلاً عن أن المفكر الذي يتجاوز بفكره واقعه لن يترك لشأنه، طالما اختار فكراً يتجاوز الواقع، إذ سوف يكون عيشه نكداً «وبعيداً عن أن يتم له ما يريد، لأنه ينبغي أن تعرض له إحدى حالين إما هلاك وإما حرمان الكمال[٩]».

ولقد اختار الفارابي. تخلى عن منصبه الرسمي - القضاء - في بداية حياته، وآثر حياة المتوحد المتقشف الذي لا يتصل بأصحاب الجاه والسلطة، بل يعيش بعيداً عنهم، قانعاً بالكفاف[١٠]، متعزياً بالرياض، فلا يرى ـــ فيما يقول ابن خلكان بشيء من المبالغة ـ إلا عند مجتمع ماء أو مشتبك نهر، حالماً ـــ أثناء ذلك كله ـ بمدينة فاضلة تتحقق فيها للبشر على الأرض السعادة القصوى التي هي أكمل المقصودات الإنسانية. ولا ضير عليه لو كانت فلسفته عند البعض كثيرة الشكوك[١١]، فالمهم أن تصبح السعادة ممكنة على الأرض، وأن يتعاون الأفراد على نيلها، ويتجاوزوا إطارهم المحدود إلى إطار الأمة الفاضلة «التي تتعاون مدنها كلها على ما تنال به السعادة[١٢]». ويتجاوز الحلم إطار الأمة إلى إطار الإنسانية أو ما يسميه الفارابي «المعمورة الفاضلة»، التي تتحقق عندما تتعاون الأمم فيما بينها على بلوغ السعادة. ولا ضير في ذلك الحلم لو أصبح الكسالى في الأمة أو المدينة

البلغم الذي يشوش الجسد، أو يصبح المسرفون من الأغنياء بمنزلة الصفراء، بل يسلبهم الفارابي الحق في الحياة الأخرى، فالنفوس الشريرة تنحل بعد الموت وتصير إلى عدم، ولا بقاء إلا للنفوس الكاملة التي تلوذ بفكر يؤمن بالعدالة الحقة(١٣).

مفتاح كل المعضلات ــ عند الفارابي ــ هو الفكر الذي يبشر بالحلم. إن الفكر هو الذي يحرك الإنسان الحق. والفكر السائد في المدن الضالة والجاهلة ــ إن جاز أن يسمى فكراً ــ فكر لا يحقق السعادة. وتغيير ذلك الفكر مهمة الفيلسوف الأولى، فبتعليم الحكمة تتغير الأفكار (ولقد علم الفارابي الحكمة طويلاً في بغداد قبل أن يضطر إلى مفارقتها إلى بلاط سيف الدولة). ويتدرج الأمر ببنى الإنسان الى تبني علم المدينة الفاضلة وتحويله إلى واقع.

لقد تحرك حلمه من البحث عن «العدل» شأنه فى ذلك شأن أفلاطون الأثير لديه. فانطلق مثله من تأمل العدل «كيف يكون، وكيف ينبغي أن يكون، وكيف ينبغي أن يستعمل؟». وطابق بين الصورة المثالية التي انتهى إليها وبين «العدل» المستعمل فى المدن الإسلامية، في الثلث الأخير من القرن الثالث للهجرة حتى الثلث الأول من القرن الرابع، فانتهى ــ مثل أفلاطون ــ إلى أن ذلك العدل «جوز تام وشر في النهاية، وأن هذه الشرور العظيمة التي هي في نهاية العظم ليس لها فتور ولا زوال، مادامت المدن على تلك الحال التي كانت عليها، وأنه ينبغي أن تنشأ مدينة أخرى غير تلك المدن، ويوجد فيها وفي أمثالها العدل بالحقيقة، والخيرات التي هي بالحقيقة خيرات كلها، وتكون هذه المدينة مدينة لا يفوتها شيء مما ينال به أهلها السعادة إلا وجد فيها» (١٤). فى هذه المدينة ، يتحقق الحلم السياسي للفارابي وتتحقق

سعادة الإنسان. تلك المدينة يترأسها حاكم، يجمع صفات النبي والفيلسوف والإمام الشيعي المعصوم، يستمد المعرفة والحقائق المتعالية من الله بواسطة العقل الفعال، إما عن طريق القوة المتخيلة، وإماعن طريق العقل المستفاد. وتتدرج من هذا الحاكم الفاضل باقي أجزاء المدينة أو الأمة أو المعمورة في تنازل هابط، العالم العلوي هو صورة له. في العالم «الميتافيزيقي» تفيض كل «العقول المفارقة» من «واجب الوجود» أو «السبب الأول». وفي العالم «الفيزيقي» تتدرج كل المراتب والأجزاء ــ في تنازل هابط ــ من الحاكم الأوحد. فإذا كان واجب الوجود السبب الأول لعالم العقول المفارقة، فإن الحاكم بمنزلة القلب الذي يتكون أولاً ثم يكون هو السبب في وجود سائر أعضاء البدن، فهو مصدر الحياة لباقي مراتب المدينة ومصدر العلم لعقولها المفكرة. وبذلك تكون نسبة السبب الأول إلى سائر الموجودات «كنسبة تلك المدينة الفاضلة الى سائر أجزائها[١٥]»، أو يكون «مدبر تلك المدينة شبيهه السبب الأول الذي به وجود سائر الموجودات[١٦]». أى أن الترتيب الميتافيزيقي للعالم العلوي ليس إلا انعكاساً للترتيب السياسي في المدينة الأرضية التي يحلم بها الفارابي.

وبغض النظر عن طوباوية هذا البناء، ومدى ما يترتب عليه من تقديس للحاكم المعصوم ــ ظل الله على الأرض ــ أو ما يلازمه من نظرية في المعرفة والأخلاق ترد العلم والسلوك الإنسانيين إلى مصدر خارج عن العالم الذي يعيش فيه البشر ــ أقول بغض النظر عن ذلك كله، فنقطة البدء في البناء الفلسفي عند الفارابي وعلته الأولى هي السياسة التي تنبثق عنها كل نظرياته الأخرى، في النفس أو الأخلاق، وفي المعرفة والنبوة، وفي وحدة الفلسفة، بل ما أسماه طيب تيزيني بتجاوز الثنائية بين الله والعالم وتجاوز

مصادرة الخلق من العدم[١٧]. وتنبثق عن السياسة ــ أخيراً ــ مهمة الفن، بكل ما فيها من إيجاب أو سلب.

٣ - مهمة الفن:

تحقيق السعادة الإنسانية في الأرض هو ما يحلم به الفارابي. إن السعادة أقصى مايكمل به الإنسان. ولكن تلك السعادة لا يمكن أن تحصل إلا بعلم بعينه وسيرة بعينها. أما العلم فيتحقق عن طريق الصناعة النظرية، وهي أرقى أقسام الفلسفة، وأما السيرة فتتحقق عن طريق الصناعة العملية التي تتولى تقويم الأفعال وتوجيه الأنفس نحو السعادة. الفن ــ داخل هذا الإطار ــ مرتبط بتوجيه السلوك الإنساني إلى السيرة الفاضلة التي تنال بها السعادة في جانب من جوانبها. أي أن الفن ليس علماً أو معرفة. الفيلسوف وحده هو الذي يقدم العلم والمعرفة، ويحتل ــ باعتباره المشرع ــ أسمى مرتبة في المدينة الفاضلة. والمعرفة التي يقدمها الفيلسوف معرفة ناتجة عن القوة الناطقة بأقسامها التي تترأس قوى النفس، ومنها القوة المتخيلة التي يستمد منها الفنان أعماله الفنية. لكن الفنان يمكن أن يساعد الفيلسوف في تشكيل السيرة الفاضلةللبشر، إذا تحرك داخل مجموعة من القيم يحددها له الفيلسوف، فيقدمها الفنان تقديماً مؤثراً، يساهم في عملية التوجيه الأخلاقي. ولذلك لا يقدم الشاعر أو الخطيب ــ مثلاً ــ أي شكل من أشكال المعرفة، وإنما يقدمان أسلوباً مؤثراً في التعريف بالحقيقة التي لا دخل لهما بصنعها، لغير الفلاسفة أو لعامة الناس. من هذه الزاوية تتحدد للفن مهمته داخل المدينة الفاضلة التي يقيمها الفارابي، ويصبح لوناً من التربية الجمالية لأخلاق الفرد أو الأمة. ولن تتضاءل قيمته إلا بالقياس إلى الفلسفة، أما عدا ذلك فهو وسيلة راقية في التوجيه «وتعليم جمهور الأمم والمدن[١٨]».

قد تكون هذه النظرية قريبة من أفلاطون، ولكنها ليست أفلاطونية تماماً، ذلك لأن الفارابي لا يصل به الأمر إلى أن يقول: «إننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس[١٩]»، أو لا يعترف في الموسيقى إلا بالإيقاعات الملائمة لحياة الشجاعة وضبط النفس[٢٠]. الفارابي متميز في نظرته إلى الجانب الأخلاقي من الفن عن أفلاطون، فهو يفهم هذا الجانب فهماً أرحب من فهم سلفه اليوناني، أعني فهماً يمنحه مرونة لا نجدها عند الفيلسوف الفنان الذي طرد الفنانين من جمهوريته.

يميز الفارابي بين أنواع الفن أو أجناسه تبعاً لنوعية الاستجابة التي يحدثها في المتلقي، ومدى ما يترتب على هذه الاستجابة من سلوك. فيلاحظ أن هذه الاستجابة قد لا تتجاوز الشعور الممتع بالراحة واللذة، وقد تجاوز ذلك إلى التأثير في سلوك المتلقي، فيصحبها انفعال يؤدي إلى النزوع الذى يؤدى، بدوره، إلى الفعل . أي أننا إزاء نوعين من الفن يتمايزان بتمايز الاستجابة التي يحدثها كل منهما. يطبق الفارابي هذه النظرة على فنون الموسيقى والرسم والنحت فيقول:

> «والألحان بالجملة.. صنفان، على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأخر المركبة مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط من غير أن يوقع في النفس شيئاً آخر. ومنها ما ألف ليفيد النفس مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات أو انفعالات ويكون بها محاكياً أموراً أخر . والصنف الأول هو قليل الغناء، والنافع منها هو الصنف الثاني[٢١]».

ويطبق الفارابي هذه النظرة ــ أيضاً ــ على الشعر، فتصبح الأقاويل الشعرية نوعين :

«منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في أصناف اللعب. وأمور الجد هي جميع الأشياء النافعةفي الوصول الى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى[٢٢]».

ولكن الفارابي رغم تفضيله الفن الذي يصحب الاستجابة له نزوع سلوكي لا ينفي النوع الأول أو يحقر من شأنه . من الطبيعي أن يفضل العمل الفني الموجه إلى السيرة الفاضلة، ويضعه في مرتبة أسمى من العمل الذي لا يقدم إلا مجرد متعة حسية ليس وراءها غاية مباشرة. ولكن ذلك النوع الثاني له فائدته. إنه لون من الراحة أو الاسترخاء. يلجأ إليه الإنسان كلما شعر بالإجهاد أثناء سعيه وراء غايته الحقيقية في الحياة. وبذلك يصبح هذا النوع من الفن ضرورياً، لأن الحياة لا يمكن أن تكون كلها جهداً شاقاً متواصلاً[٢٣]. لنقل إن هذا النوع من الفن ينتج لوناً من اللذة لا ترتبط بالوظائف الحيوية ارتباطاً مباشراً قد لا يهيىء لنا أية منفعة محددة، إلا أنه ــ في النهاية ـ لون من اللعب يداعب ملكاتنا مداعبة هينة تريح توترنا العصبي، فيحدث فينا لوناً من التطهير الساذج، يهيىء قوانا للنشاط الفاعل مرة أخرى. هكذا تتحدد للفن أهميته، ويتصل اتصالاً غير مباشر بتحقيق السعادة، ويصبح له مدخل في الإنسانية.

«وإن أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة . والراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجد، فحسب هذا القول فأصناف اللعب إنما يقصد بها أمور الجد، فليس يطلب إذن لذاته، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى ، فبهذه الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلاً في الإنسانية[٢٤]».

من هذه الزاوية تتحدد للفن وظيفتان عند الفارابي، أو مهمة ذات جانبين هما: الفائدة والإمتاع، وهي مهمة ثنائية تعمقت ضمائر الفلاسفة العرب من بعده. وبقدر ما كان هؤلاء الفلاسفة من أمثال ابن سينا وابن رشد وغيرهما متابعين للفارابي، في نظرته هذه، كانوا جميعاً ــ بما فيهم الفارابي ـ متأثرين بواقع الإبداع العربي، ابتداء من «الأرابيسك» والزخارف الخطية والوحدات المعمارية التي تنحصر متعتها في تجانس شكلي يقوم على تجريد خالص، وانتهاء بأكبر أقسام الشعر الذي ارتبط بالدعوة المباشرة لعقيدة أو مذهب أو حاكم، من شعراء الرسول حتى شعراء سيف الدولة الذين عاشرهم الفارابي في السنوات العشر الأخيرة من عمره. ولقد طبق ابن سينا نظرة الفارابي هذه على الإبداع الشعري فانتهت به إلي أن العرب «تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تُعَدُّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه[٢٥]». وما يقصده ابن سينا بقوله «للعجب فقط» لا يفترق كثيراً عما يقصده الفارابي بصنوف اللعب التي لا يعقبها أية منفعة أو فائدة محددة.

قد يكون الفارابي أرحب نظراً في تعامله مع جانب اللعب من الفن فيلمح في داخله جانب الفائدة المتضمن فيه، ولكن نظرته الثنائية تنتهي به إلى الفصل الواضح بين الجانبين، ومن ثَمَّ يسمح بالفن ــ اللعب ــ الذي يولد المتعة فحسب، على شرط ألا يخدع الإنسان بالسعادة العارضة التي يمنحها له، فيشغل بها عن السعادة الحقيقية. حسب الإنسان أن يستمتع من ذلك الفن بالقدر الذي يرد له القوة على مواصلة العمل ومتابعة السعي. وليست هذه النظرة جديدة تماماً في التراث الفلسفي الإسلامي، فقد ألمح اليها أبو زكريا الرازي بقوله: «ينبغي أن يكون نيلنا وإصابتنا من اللهو والسرور واللذة لا أنها لها نفسها، بل لكي نتجدد ونقوى على العدو في فكرنا

وهمنا اللذين بهما نبلغ مطالبنا[٢٦]». ولكن الفارابي ينهي الفكرة التي ألمح إليها الرازي ويطورها في إطار شامل، يجعل الفن الجاد أعلى مرتبة وأسمى قيمة، وبذلك تصبح الألحان الكاملة ــ في الموسيقى ــ هي المرتبطة بتوجيه السلوك، فما دام الكثير من الأخلاق والأفعال تابعاً لانفعالات النفس «صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق، ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هي نافعة في هذه وحدها، ولكن في البعثة على اقتفاء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم[٢٧]».

المشكلة ــ فيما يرى الفارابي ــ أن التوازن بين جانبي الإمتاع والفائدة يختل عندما يسيطر فكر مبتذل على المدن الظالمة أو الجاهلة، أو غيرهما من المدن التي لا تحقق السعادة لجميع أبنائها، فيشوه هذا الفكر مفهوم الفن، ويحصره في مستويات دنيا من جانبه الإمتاعي فحسب. وهذا ما حدث للفنون في عصره. لقد لاحظ أن معاصريه يقتصرون على جانب الإمتاع، ويشغلون به عن جانب الفائدة، حتى وصل الأمر إلى افتراض أغلبهم أن «الراحة» التي يقدمها جانب الإمتاع أو اللعب هي السعادة الحقة. وخطورة هذا الافتراض أنه يقود الجماهير الى أن تنحو في أفعالها كلها نحو هذا الجانب، فينصرف الناس عن الأمور التي تنال بها السعادة بالحقيقة، ويطلبون من الفن ما شأنه أن يستعمل في اللعب فحسب، وبذلك يظن أهل الجد والفضلاء ممن يعرفون جانب الفائدة أن الفن هو هذا الذي يرونه سائداً فحسب، فينفرون من الفن في مجمله ويحقرون من شأنه. بل تكاد كثير من الشرائع تأتي ناهية عنه[٢٨].

إزاء هذا الموقف تنتاب الفارابي حدة واضحة، فيذهب إلى أن أكثر أشعار العرب إنما هي في النهم والكريه[٢٩]. أما الموسيقى الشائعة فهي متاع زائف

للحواس. ويحاول الفارابى أن يكشف مضار الفنون الزائفة فى عصره . ويعانى فى ذلك معاناة لافتة . وهى معاناة تنتج عن إيمانه بضرورة توضيح مهمة الفن التي يؤمن بجدواها لأناس يجهلونها. وهي معاناة تثير التعاطف، لأنها احتاجت من الفارابي إلى أقاويل كثيرة «إذ كنا إنما نبين آراء واعتقادات غريبة عنهم». بل تصل به المعاناة إلى درجة القنوط أحياناً والتشكك في جدوى ما يقول، لأن ما يقوله يناقض ما هو شائع، «فيصير قبول كثير من السامعين لما تبين لهم من ذلك قبولاً أضعف أو شبيهاً بقبول ما ليس له غناء[٣٠]». وعلى الرغم من هذه المعاناة لم يصل الأمر بالفارابي إلى التنكر للفن، أو حتى لجانب اللعب فيه، ويظل مقدراً للمهمة التي يقوم بها كلا الجانبين، في توجيه السلوك الأخلاقي للفرد.

لا شك أن هذه النظرة ــ على الرغم مما يمكن أن نوجهه لها من نقد ــ تجعل كمال العمل الفني مرتبطاً بكمال الحياة نفسها، كما تجعل القوانين التي يتحقق بها اكتمال العمل الفني هي نفسها التي يتحقق بها اكتمال التجربة الإنسانية. وبالتالي فإن أي حكم على العمل الفني لا بد أن يكون مرتبطاً بالدرجة التي يغني بها العمل النشاط الإنساني. إن الفن نشاط إنساني مرتبط بسعي البشر نحو السعادة. وطالما أن السعادة هي أجدى الخيرات المؤثرة وأعظمها وأكمل كل غاية يسعى إليها الإنسان في الحياة[٣١]، فالفن أحد الأنشطة الإنسانية الراقية. لأن شرف الغاية يبسط ظله على كل وسيلة تؤدي إليه. بذلك تتحدد القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية للفن، بل تصبح أولاهما معياراً للأخرى وعلة لوجودها في الوقت نفسه. إن الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، طالما ارتبطا بالكيفية التي تحصل بها السعادة[٣٢].

ولكن إذا كان للفن دور تربوي، يوحد ما بين الجميل والنافع والخير، فيزودنا بنماذج من الفضائل التي ينبغي أن نحاكيها ونماذج من الرذائل التي ينبغي أن نتباعد عنها ــ أقول إذا كان للفن ذلك الدور فمن المنطقي أن تشد نظرية الفن إلى إطار من القيم الخلقية موجود بالضرورة خارج الفن.هذا الإطار من القيم يصنعه الفيلسوف، وهو إطار مشدود ــ في النهاية ــ إلى العقل الفعال الذي يستمد منه الحاكم ــ الملك النبي الفيلسوف ــ المعارف والعلوم والمثل العليا للسلوك.

والفارابي قادر ــ شأنه في ذلك شأن أفلاطون ــ على أن يخبرنا ما هي معاييره الأخلاقية في الفن، لأن هذه المعايير جزء من مخطط أخلاقي واضح الصياغة، سواء في كتبه عن الأخلاق أو السياسات المدنية أو سبيل تحصيل السعادة. ولا شك أن هذا إنجاز متميز، إذ إن أية نظرية أخلاقية في الفن تظل خاوية مالم تستند إلى مخطط من القيم، بغض النظر عن قبولنا أو رفضنا لهذا المخطط. ومخطط الفارابي يردنا إلى البنية الاجتماعية لمدينته الفاضلة، ويشي بالفئة الاجتماعية التي ينطق باسمها داخل هذه المدينة، والتمايز الصارم بين المراتب التي تتكون منها، وانعكاس هذه المراتب على قوى النفس، حيث تصبح الفلسفة ــ والفلاسفة أعلى مرتبة ــ نتاج أسمى قوي النفس، ويصبح الفن نتاج القوة النفسية التي تتوسط ما بين عقل الفلاسفة وحواس العامة. وإذا كان أفلاطون بحث الفن على أنه جزء من تثقيف «الحراس» وإذا كنا نعرف من هم هؤلاء الحراس والفئة التي ينتمون إليها، فالفارابي يبحث الفن باعتباره طريقة لتثقيف العامة أو الجمهور. ونحن نعرف ـ على وجه التقريب ــ المرتبة التي يحتلها الفنان داخل المدينة الفاضلة. إنه لا ينحدر إلى مرتبة الخدم بالتأكيد ولكنه لا يرتفع إلى مرتبة

الفلاسفة. يشتغل الفنان فيما يسميه الفارابي «الصنائع العامية». وهي خمس صنائع: صناعة الخطابة، وصناعة الشعر، والقوة على حفظ الأخبار والأشعار وروايتها، وصناعة علم اللسان، وصناعة الكتابة . والعاملون بهذه الصنائع ــ عند الفارابي ــ يعدون مع الجمهور أو العامة، إذ ليس في صناعتهم شيء من الأمور النظرية، ولا من الصناعة التي هي رئيسة الصنائع على الإطلاق. وحتى لو سلم الفارابي بارتفاع الشعراء وأشباههم قليلاً عن مستوى الجمهور، لأن أصحاب الصناعة العامية والمعتنين بها «يجعلون أنفسهم من الخواص(٣٣)»، إلا أنهم لن يصلوا إلى مرتبة أصحاب الصناعة القياسية، أرباب النظر في الأمور النظرية والفحص عنها وتصحيحها على الطرق الجدلية. لنقل مع أفلاطون ــ في الصفحات الأخيرة من الجمهورية ــ أن بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد، وما أكثر الشواهد على هذا العداء القديم، وإن المفكرين المدققين ذوي الأسمال البالية يثأرون لأنفسهم من الشعراء الذين سخروا من رؤوسهم العارفة بكل شيء. ولكن ما نجده عند الفارابي أمر يرتبط بطبيعة البنية الاجتماعية لمدينته، ويشي بالفئة التي ينطق باسمها.

إن الفضائل ــ عند الفارابي ـ لا تنال إلا عن طريق التعليم أو التأديب. بالتعليم يتم إيجاد الفضائل النظرية، وبالتأديب تتحقق الفضائل الخلقية والصناعات العملية. أما الفضائل النظرية فتعلم بالطرق الإقناعية أو بطريق التخييل. أما التأدب بالفضائل العلمية فيتم عن طريق الأقاويل الاقناعية أو الانفعالية أو الإكراه . وللفن دور في تدعيم هذه الفضائل لأن الأقاويل الانفعالية والتخييل تدخل بنا في إطار الشعر وغيره من أنواع الفن. ولكن الفن يدعم فقط. أما الفضائل نفسها فلا يمكن التوصل إليها إلا عن

طريق المعلم، إذا كان المعلم إماما أو ملكاً للمدينة، أو من يختاره الإمام لهذه الغاية ممن يحفظ عنه العلم ويأخذ عنه، فالإمام «هو مؤدب الأمم ومعلمها كما أن رب المنزل هو مؤدب أهل المنزل[٣٤]». وإذا كان علم الإمام ببصيرة يقينية، فذلك لأنه ليس إماماً بالإرادة بل بالطبيعة، وطبيعته المميزة له هي التي تمكنه من الاتصال المباشر بالعقل الفعال[٣٥]. وبذلك يصبح الإمام مصدر القيم، بدعوى أنه ليس يبدعها علي الحقيقة، بل يتلقاها عن العقل الفعال. فإذا وحدنا بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية، وربطنا كمال العمل الفني بكمال التجربة الإنسانية، ارتد سلم القيم التي يقاس بها الفن إلى ميتافيزيقا متعالية، يلوذ بها أو يتعلل بها، الرئيس الأول أو الفيلسوف أو الملك أو واضع النواميس، وهي كلها مسميات متعددة لمسمى واحد هو الإمام[٣٦].

والنتيجة المنطقية التي تترتب على ذلك هي هبوط الفن من عليائه إلي أرض الدعوة، فيشد إلى عقيدة لا يساهم في وضعها، بل يقبل ما يشرع له منها. وحسب الفنان ــ في هذا البناء الهرمي ــ أن يقنع بالسفح فيساهم في تعليم العامة أو التأثير في جمهور الأمم والمدن. ولا بأس ــ بعد ذلك ــ لو جعل الفارابي الشعر صناعة يقتدر بها الشاعر على «محاكاة» أو «تخييل» الأمور التي تبينت ببراهين يقينية «فالتخييل والمحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل في نفوسهم رسومها بمثالاتها[٣٧]»، أو يفرق الفارابي بين التعليم العام والتعليم الخاص، فيجعل التعليم الخاص بالطرق البرهانية فقط، أما التعليم العام فبالطرق الجدلية أو الخطابية أو الشعرية «غير أن الخطبية

والشعرية هما أحرى أن تستعملا في تعليم الجمهور ما قد استقر الرأي فيه ويصح بالبرهان من الأشياء النظرية والعملية[٣٨]».

٤ - طبيعة الفن وأداته:

إذا كان للفن نشاط إنساني مرتبط بسعي البشر نحو السعادة فمن الطبيعي أن يكون موضوعه ـ عند الفارابي ـ هو الإنسان، من حيث هو كائن يطمح إلى تجاوز مستوى الضرورة. لكن الإنسان ـ بهذا المعنى ـ ليس كائناً منعزلاً عن غيره أو عن الطبيعة، بل هو كائن لا يمكن لحياته أن تقوم دون علاقات تربط بينه وبين الآخرين، وتربط بينه وبين الطبيعة على السواء. وطالما دخلنا في إطار العلاقات فقد دخلنا في إطار الانفعالات والمشاعر، لأنه بمجرد أن يكون الإنسان على علاقة بشيء ما فلابد أن يتولد في داخله انفعال إزاء ذلك الشيء. إن المبدع يقدم موضوعه من وجهة نظر بعينها، ويعرض ذلك الموضوع عرضاً ذاتياً مؤثراً، يشي باقتناعه بالمواقف أو الأفكار التي يريد أن ينقلها إلى الآخرين، فيقنعهم بها، أو يقودهم ـ دون أن يشعروا ـ إليها، وبالتالي فإن عملية تقديم «الموضوع» نفسها تعكس الجانب الذاتي من المبدع، أو تعكس عالمه الداخلي. هذا التجانس في صدور الفن عن النفس أمر ينسجم مع مفهوم الفارابي عن وحدة القوة النفسية واتصال عناصرها على الرغم من ترتيبها الهرمي[٣٩]. ولكن الأهم من ذلك أن هذا التجانس يؤدي إلى مفهوم رحب لعملية «المحاكاة» التي يقوم عليها الفن.

يتقبل الفارابي مقولة «الفن ـ محاكاة»، التي سادت عصور التفكير القديم والوسيط. ولكنه لا يرد الفن إلى محاكاة خارجية لموضوعات العالم المادي كما يبدو عند أفلاطون، بل يرده إلى محاكاة رحبة يمكن أن يتلاحم في داخلها عالم النفس مع عالم الطبيعة، كما نجد عند أرسطو. لقد رد أرسطو

الفن إلى «الفعل الإنساني» على أساس أن محاكاته هي جوهر العملية الإبداعية، بأوجهها المتعددة. ولكن ذلك الفعل الإنساني ـ عند أرسطو ـ ليس محض حركة مادية، بل هو أوسع من ذلك بكثير، إذ يندرج تحته ـ فيما يقول بوتشر ـ كل ما يعبر عن الحياة الذهنية، وكل ما يكشف عن الحالات العقلية أو النفسية(٤٠). ومفهوم الفارابي عن «المحاكاة» في الفن مفهوم قريب من ذلك. إن موضوعات الفن ـ عنده ـ هي جميع الموجودات التي يمكن أن يقع بها علم إنسان. قد تتنوع هذه الموجودات تنوعاً لافتاً، فمنها ما هو ثابت، ومنها ما هو متغير، ومنها ما يفعله الإنسان من «أشياء إرادية» أو ما لا يفعله من «أشياء لا إرادية». إلا أن الفارابي يلمح الصلة بين الموجودات من ناحية، كما يلحظ التداخل بين الأشياء الإرادية واللاإرادية من ناحية أخرى . وهو ـ في النهاية ـ يخص الفن بالأشياء الإرادية التي يوسع مدلولها فيبسطه على الأفعال المادية الظاهرة وعلى الحالات النفسية الباطنة . «والأشياء الإرادية والتي تعد معها، منها هيئات وأخلاق وعادات، ومنها أفعال وانفعالات، ومنها الهيئات النفسانية التي بها يكون التمييز، ومنها أحوال الأبدان، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين، وبالجملة فإنها هي التي يقال إنها خيرات أو شرور في الإنسان أو له، فمنها ما ينسب إلى النفس ومنها ما ينسب إلى البدن، ومنها ما هي خارجة عن هذين(٤١)». أي أن الفن باعتباره محاكاة لا يتناول ـ فحسب ـ مادة الطبيعة خارج الفنان، ولا أفعاله الظاهرة، وإنما يتناول ـ فضلاً عن ذلك ـ عالمه الداخلي بكل ما يموج به من انفعالات ومشاعر، باختصار كل ما يدخل في إطار الإدراك الإنساني بالنسبة للفنان. ولهذا السبب كان الفن قادراً على إثارة المتلقي، لأنه يقدم له الجانب الذاتي الخاص بالموضوع المقدم، وما يتصل بهذا الجانب من

انفعالات المبدع، ومن ثم يستطيع الفن أن يخاطب انفعالات المتلقي ويثيرها، إلى الدرجة التي تدفع المتلقي إلى اتخاذ فعل يتعارض مع رويته في كثير من الأحيان. وهذا واضح كل الوضوح في الشعر، حيث تقوم أقاويله الانفعالية بإثارة انفعالات المتلقي إلى درجة تخدر قواه الواعية، فيستجيب المتلقي لما يدفعه إليه القول الشعري، حتى لو تعارض ذلك مع عقله ورويته(٤٢).

بهذا الفهم لطبيعة المحاكاة وردها إلى الجانب الذاتي للمبدع. لن تصبح الموسيقى مجرد محاكاة حرفية لأصوات الطبيعة، بل تصبح تعبيراً يعكس الأحوال النفسية للموسيقار، وبالتالي تصبح تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها. ومهما تعددت أصناف الموسيقى أو أنواع الألحان ــ ولها عند الفارابي أكثر من تصنيف ــ فكلها مردود إلى النفس وما يعتورها. بل إن ما يعتور النفس من انفعال هو العلة الأولى للموسيقى، ذلك لأن «الإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب، أو غير ذلك من انفعالات، صوت أنحاء من التصويت مختلفة(٤٣)». وإذا كان الأمر كذلك فلا سبيل إلى تصنيف «الألحان الانفعالية» إلا برد فصول النغم فيها إلى أوصاف الانفعالات التي أنتجها، فيصبح اسم كل فصل من فصول النغم مأخوذاً من انفعاله الأصلي، فيسمى النغم الذي يثير الحزن «محزناً»، وما يكسب الأسف «أسفياً»، وما يكسب الرحمة أو الخوف «رحمياً» أو «مخوفاً». وقس على ذلك بقية الأنغام، ماظل الانفعال هو العلة التي توجدها. تلك نظرة تقرب الفارابي من أرسطو الذي يقدر الأساس الأخلاقي للموسيقى وصلتها بأحوال النفس، مما مكنه من توضيح التشابه الوثيق بين الحركات الخارجية لأصوات الإيقاع والحركات الداخلية للنفس، بحيث تصبح كل نغمة من

الإيقاع تعبيراً عن انفعال داخلي متميز، إلى الدرجة التي تجعل الموسيقى تعكس أحوال «الشخصية» وتؤثر فيها في الوقت نفسه [٤٤]. ولعل هذا الفهم لأرسطو هو ما دفع الفارابي إلى القول بأن «أمثال هذه الأصوات والنغم اذا استعملت ربما حصل عنها انفعال ما أو ازدياده، وربما زاد الانفعال أو انتقص [٤٥]».

وما يقال عن الموسيقى يقال عن الشعر لأن العلاقة بينهما وثيقة. فكلاهما يرجع إلى أصل واحد، ويتحول في التحليل الصوتي الأخير إلى تعاقب حركة وسكون. صحيح أن الفارابي يقول إن «الأشياء الإرادية» هي أخص الموضوعات بالأقاويل الشعرية، ولكن لنتذكر أن الأشياء الإرادية منها ما ينسب إلي النفس، ومنها ما ينسب الي البدن، ومنها ما هو خارج عنهما، أي أن المبدأ العام يظل دائما لا يهتز في التطبيق علي أجناس الفن أو أنواعه.

ولكن إذا كان موضوع المحاكاة هو كل ما يدخل في المجال الإدراكي للفنان، فما الأساس الذي يميز الموسيقي عن الشعر؟ أو يميزهما معاً عن الرسم؟ وبعبارة أخري ما أنواع المحاكاة وعلى أي أساس تتميز؟ لقد ميز أرسطو بين أنواع المحاكاة تبعاً لاختلاف الأداة، والموضوع، والطريقة أو الأسلوب الذي تتم به المحاكاة. أما الفارابي فإنه ــ على الأقل فيما يمكن استنتاجه من كتاباته الموجودة ــ يركز كل التركيز علي الأداة، كأن الأداة وحدها هي الأساس الأول للتمييز بين أنواع الفن. ومما يجعل هذا الاستنتاج مغرياً بالقبول أن موضوع المحاكاة يرتد إلى جذر واحد هو الأفعال الإرادية. ومن ثَمَّ فالموضوع بذاته لا يصلح أن يكون أساساً للتمييز بين أنواع الفن. أما كيفية المحاكاة أو أسلوبها فنتيجة تترتب على تمايز الأداة واختلافها من نوع إلى آخر. وإذن فلا يبقى أساساً للتمايز إلا الأداة.ولذلك نجد الفارابي

عندما يوازن بين الشعر والرسم ينتهي إلى حصر التمايز بينهما في الأداة. فأداة الشعر هي الكلمات، وأداة الرسم هي الأصباغ أو الألوان، ويجمعهما ــ بعد ذلك ــ فعل واحد هو «التشبيه» وغرض واحد هو «إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم(٤٦)».

عندما تختلف أنواع الفن في الأداة وتتفق في طبيعة الفعل والغرض، فلابدّ أن تتوافر لهذه الأنواع مجموعة من الخصائص المشتركة، تتجلى عندما ننظر إلى أداة الفن من حيث الكيفية التي تتشكل بها في ذاتها، والكيفية التي تؤثر بها في المتلقي. إن الألوان في الرسم والأنغام في الموسيقى والكلمات في الشعر تتفق في فعل واحد هو «المحاكاة» أو «التشبيه». والمحاكاة هي طريقة خاصة في تقديم الموضوع، فهي إيهام بالشبيه لا بالنقيض. قد يقدم الموضوع *تقديماً مباشراً كما في حالة الرسم، أو تقديماً غير مباشر كما في حالة الشعر.* لنقل إن الشعر مؤلف من كلمات تنتظم فيما بينها انتظاماً مخصوصاً تبعاً *لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر إيقاعه. عندئذ يتشابه الشعر مع* الموسيقى وتصبح الألحان بمنزلة القصيدة والشعر. القصيدة مؤلفة من حروف هي أصوات تتضام فتكوّن الأسباب والأوتاد. والأوتاد والأسباب تتضام فتكوّن أجزاء المصاريع، ومن ثم أجزاء البيت وأجزاء القصيدة. وكذلك الألحان فإنها تتآلف من أصوات تتناغم تبعاً لما فيها من حدة وثقل، فتتشكل بدورها الأسباب الأول والثواني، مكونة أجزاء اللحن. والعامل المشترك في الحالتين هو الزمن، أو النقطة المنتظمة ذات فواصل أو وقفات. أي أن «نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل في النغم، فإن الايقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل، ووزن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل(٤٧)».

ولكن الشعر ـ وإن تشابه مع الموسيقى في عنصر الزمن ـ يتشابه مع الرسم في عنصر الإيحاء بالمكان. الشعر ليس تعاقباً منتظماً في الزمن بين الحركة والسكون فحسب، إنه يتكون من كلمات، والكلمات لها دلالات، أي أنها تشير إلى مدركات مرتبطة بباقي الحواس. أي أن الشعر لا يثير إحساسات سمعية فحسب، بل يثير إحساسات أخرى، طالما كانت كلماته لها صلة بكل مدركات الحس، وعندئذ يتشابه الشعر مع الرسم. إن الشاعر كالرسام ينقل العالم في أشكال فنية، فكلاهما يحاكي الأشياء الإرادية. وتعتمد طريقة كل منهما في محاكاة الأشياء الإرادية أو الأفعال الإنسانية، على مادة ذات صلة باحساسات كليهما. وهي ـ بالتالي ـ تثير إحساسات المتلقي. ومن هنا فإن الشاعر والرسام، عندما يقومان بفعل المحاكاة، يجسمان الأشياء والأفكار والمشاعر في أشكال محسوسة، يمكن رؤيتها: إما عن طريق العين الباصرة ـ كما في حالة الرسام ـ وعين العقل أو المخيلة كما في حالة الشاعر.

معنى ذلك أن الأداة الشعر تصله بنوعين من الفن، هما الموسيقى والرسم، وتمكنه من استغلال عنصر الزمن في الموسيقى وعنصر المكان في الرسم. بعنصر الزمن يخاطب الشعر إحساساتنا السمعية. وبعنصر المكان يخاطب إحساساتنا البصرية. زد على ذلك ما يمكن أن تتيحه العلاقات بين الكلمات من إثارة باقي الإحساسات.

هذا التمايز في الأداة للشاعر يتيح للشاعر حرية أكبر في فعل المحاكاة. الرسام ـ مثلاً ـ ملتزم بقواعد المنظور الثابت وبالنقل المباشر ـ وليس الحرفي ـ له. أما الشاعر فإنه يحاكي الموضوع بأكثر من طريقة. قد يحاكي الشاعر «الموضوع» محاكاة مباشرة، فتصور كلمات القصيدة موضوعها في ذاته، أو يحاكي الشاعر موضوعه محاكاة غير مباشرة فيصفه من خلال شيء

آخر «فيكون القول المحاكى ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر[٤٨]». المحاكاة المباشرة تضعنا في حضرة الموضوع نفسه كما تفعل المرآة وتشف عنه كما تشفُ الآنية البللورية عما تحويه. والمحاكاة غير المباشرة تجعلنا نتعرف الموضوع من خلال غيره. أي أنها لا تعرضه في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى موضوع آخر متميز عن ذلك الموضوع، ولكنه يمكن أن يرتبط به بنحو من الأنحاء . وبهذه الطريقة تفرض المحاكاة المباشرة الموضوع على المتلقي بطريقة لا مفر فيها من الانتباه واليقظة.

يمثّل الفارابي للفرق بين النوعين من المحاكاة في الشعر بتصوير شخص من الأشخاص وليكن زيداً، فإذا صنعنا تمثالاً يحاكى زيداً كانت المحاكاة مباشرة. أما إذا عملنا مرآة نرى فيها ذلك التمثال، كانت صورة زيد في المرآة من قبيل المحاكاة غير المباشرة . وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنها ربما أُلفتْ عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وربما أُلفتْ عما تحاكي الأشياء، فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة[٤٩]». وبديهي أن ذلك التباعد في المحاكاة لا يتم في الشعر إلا عن طريق ما يسميه الفارابي تارة «التشبيه»[٥٠] وهو مصطلح أرحب بكثير من الدلالة البلاغية التقليدية ــ أو ما يسميه تارة أخرى «التغييرات المركبة[٥١]»، حيث لا تدل الكلمة الشعرية على موضوعها مباشرة وإنما تستبدله بغيره، أو تقدمه من خلال الإشارة إلى غيره. مما يجعل لغة الشعر لغة مجازية بالضرورة، فتتميز بذلك عن لغة الفلسفة، التي لا يستعمل منها لفظ في شيء إلا على المعنى الذي لأجله وضع أولا. أما الشعر فمن الواضح أنه لايلتزم بما تلتزم به الفلسفة، بل على العكس نجد الشاعر لايستخدم الكلمات استخداماً حرفيا، إنما يتجاوز في الاستخدام لأنه

- فيما يرى الفارابي - يحتاج إلى إظهار القوة الكاملة على استعمال الألفاظ، فيبين عن الشيء بغير لفظه الخاص به ، ويبين قدرته على أخذ اتصالات المعاني بعضها ببعض، فتصبح لغته لغة مجازية، تتوسل بالاستعارة «لأن فيها تخييلاً، وهو شعري(٥٢)». وعن طريق الاستعارة تتحقق المحاكاة غير المباشرة في الشعر، إذ إنها ترينا الموضوع من خلال غيره، وتدل عليه بلفظ غيره. ولا يكتفي الشعراء بذلك بل إنهم يعمدون إلى الأشياء التي لم تكن لها تسمية من قبل فيركبون لها أسماء، وينظرون إلى ماكان النطق به عسيراً فيسهلونه «وإلى ماكان بشع المسموع فيجعلونه لذيذ المسموع. وينظرون إلى أصناف التركيبات الممكنة في ألفاظهم والترتيبات فيها، ويتأملون أيها أكمل دلالة على تركيب المعاني في النفس وترتيبها، فيتحرون لتلك وينبهون عليها، ويتركون الباقية فلا يستعملونها إلا عند ضرورة تدعو إلى ذلك(٥٣)». المهم أن تعدد صور المحاكاة في الشعر يقود إلى درس خصب للأداة، يكشف عن الإمكانيات الثرية للغة في يدي الشاعر، وكيف تطوع للتعبير عن زوايا متعددة للمحاكاة. وذلك مافهمه عن الفارابي ناقدان من أهم نقاد التراث العربي، وطبقاه تطبيقاً بالغ الأصالة على الشعر، أعني بهما قدامة بن جعفر في حديثه عن «الإرداف» وحازم القرطاجني في حديثه عن «المحاكاة التشبيهية» وخصائصها المجازية(٥٤).

ولكن هذه «المحاكاة غير المباشرة» تدخلنا في معضلة أفلاطونية تتصل بفكرة المُثُل، ومن ثم بالجانب المعرفي من الفن. المحاكاة غير المباشرة ــ عند الفارابي ــ تتباعد في أبسط أشكالها عن الحقيقة برتبتين، وفي أعقد حالاتها تتباعد برتب كثيرة، وبذلك يشبه الشاعر الغنائي ــ من حيث الظاهر ــ الشاعر التراجيدي الذي يحتل ــ مع باقي المحاكين ــ المرتبة الثالثة بالنسبة

إلى الطبيعة الحقة للأشياء عند أفلاطون(٥٥). لكن هذه القضية لا تأخذ شكل المعضلة عند الفارابي، لأنه لم ينظر إلى الفن من الزاوية نفسها التي ينظر منها أفلاطون، وإن اتفق معه في المنحى الأخلاقي. الفرض السائد في فلسفة أفلاطون هو أن المعرفة الإنسانية تترتب تبعاً لإسهامها في سعادة الانسان الأخلاقية والسياسية. ويترتب على هذا الفرض أن الشعر غير عملي، أو على الأقل لايتصل اتصالاً واضحاً بالحقيقة، ومن ثم لن يعدو أن يكون شيئاً تافهاً يجلب الضرر والأذى. أما العلم ــ الذي تمثل الفلسفة الرياضية أرقى أشكاله ــ فهو عظيم القيمة، لأنه متصل اتصالاً مباشراً بالحقيقة. ولذلك تتبدى نغمة بارزة ــ هي صدى للفلسفة الفيثاغورية ــ في كتابات أفلاطون ،مثل «طيماوس» و «المأدبة»، تفترض أن الخير الأسمى هو إدراك الحقيقة المطلقة التي تتجلى أكمل ما تكون في تناغم الأعداد، مما يشحن نظرية المعرفة عند أفلاطون لصالح العلم، بحيث يبدو الله نفسه فى صورة المهندس، ويبدو الفنان فى صورة الساذج أو المشوه لعمل الخالق(٥٦).

قد يوافق الفارابى أفلاطون على ترتيب فروع المعرفة تبعا لإسهامها فى سعادة الإنسان الأخلاقية أو السياسية، ولكنه لا يبنى على ذلك الترتيب النتائج نفسها. صحيح أنه يتقبل فكرة أفلاطون التى تري أن الشعر لا يعطى معرفة، وأن التأدب بالوصايا الموجودة فيه ليس كافيا بذاته لأنه يصير الإنسان ذا سيرة إنسانية كاملة (٥٧) ولكنه لا يرتب على ذلك استبعاد الشعر عن مدينته على أساس معرفى. إنه يستبقيه لأثره الأخلاقى. ومن ثم فلا قيمة لتباعد الشاعر عن الحقيقة برتبتين أو رتب كثيرة ما دام هذا التباعد يؤدى بالشاعر إلى النجاح فى تحقيق مهمته، لأن المحاكاة غير المباشرة - فى النهاية - تفرض الموضوع على انتباه المتلقى بطريقة لا تتحقق فى المحاكاة المباشرة بل

كلما ازدادت المحاكاة تباعدا عن الموضوع الأصلى ازدادت نجاحا، ما ظل التناسب قائما بين الموضوع الأصلى وصوره الفرعية التى يتبدى فيها، أو يقترن بها، أو يشار إليه من خلالها. ومن الوجهة الفنية الخالصة يمكن أن نقول إن المحاكاة المباشرة تبطىء إيقاع التقائنا بالموضوع المحاكى. وتحافظ على دوام اتصالنا به، عندما تنحرف إلى موضوعات فرعية، نتأمل علاقاتها بالموضوع الأصلى، تأملا يطيل وقفتنا إزاء ذلك الموضوع فنستوعبه استيعابا كاملاً، ونستجيب لما يهدف إليه الشاعر استجابة أكبر. وبذلك تصبح المحاكاة غير المباشرة أقدر على تأدية مهمة الفن، فإن «كثيراً من الناس يجعلون محاكاة الشىء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التى بهذه الحال أحق بالمحاكاة، وأدخل فى الصناعة وأجرى على مذهبها (٥٨)».

٥ - المحاكاة والتخيل:

يزداد الأمر وضوحاً - في المحاكاة غير المباشرة - لو نظرنا إلى فعل المحاكاة ذاته باعتباره عملية تخيل، تتم في إطار القوة المتخيلة للفنان، وهي القوة التي أشرنا - أكثر من مرة - الي أنها تتوسط ما بين الحس والعقل في الفكر القديم والوسيط. وإذا كانت القوة التي يستمد منها الفيلسوف أفكاره هي « العقل المستفاد»، أرقى مراتب العقل الإنساني ، فإن القوة التي يستمد منها الفنان إبداعه هي القوة المتخيلة التي تتوسط قوى النفس فتأخذ معطياتها من الحس وتعيد صياغتها في ضوء قواعد العقل. هكذا تتحدد للمحاكاة في الفن خاصيتها النوعية، فتصبح فعلاً تخيلياً، لأن «القوة المتخيلة» هي القوة النفسية الوحيدة التي لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التي يستمد منها الفنان موضوعاته. هذه القوة تحفظ رسوم الأشياء

الموجودة في العالم الخارجي، ولكنها لا تكتفي بذلك الحفظ بل تعيد تركيب معطيات العالم، خالقة منها معطيات جديدة هي العمل الفني. أي أن هذه القوة ـ فيما يرى الفارابي- «مع حفظها رسوم المحسوسات وتركيب بعضها إلى بعض لها فعل ثالث وهو المحاكاة فإنها خاصة من بين سائر قوى النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسات التي تبقى محفوظة فيها(٥٩)». عمل المتخيلة على هذا النحو عمل ابتكاري، بمعنى أنها لا تقوم باستعادة صور المحسوسات فحسب وإنما تقوم بالتأليف بينها، وتعيد تشكيلها في تركيبات مختلفة، «يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما حس ، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس(٦٠)». وإذا كان عمل المتخيلة ابتكارياً على هذا النحو، وإذا كانت المتخيلة هي القوة النفسية الفاعلة في عملية المحاكاة، فليس ثمة ضرورة لأن تتطابق المحاكاة مع الموضوع الذي تحاكيه، بل يمكن أن تتباعد عن ذلك الموضوع بدرجتين أو درجات كثيرة.

ربط المحاكاة بعمل المتخيلة على هذا النحو إنجاز أصيل للفارابي يميزه عن سابقيه من فلاسفة الفن. نحن نعرف على وجه التأكيد أن ارسطو لم يتعامل مع قوة التخيل بوصفها طاقة خلاقة تمزج الشعور بالفكر والمعقول بالمحسوس، وتخلق من هذا المزج عالماً جديدا متميزاً. ولذلك لم يحاول أرسطو أن يقدم- في كتابه عن الشعر- نظرية سيكولوجية في الإبداع تفسر تجاوز المحاكاة لموضوعها الأصلي، إما تحسيناً كما في التراجيديا، أو تقبيحاً كما في الكوميديا، وظلت فكرته عن «الممكن» و «المحتمل بالضرورة» مثيرة لتخمينات شتى لاتتجاوز إطار الاجتهادات الظنية. أما الفارابي فقد اهتم بالجانب الابتكاري للقوة المتخيلة وأكده، بل جعل من هذه القوة الأساس الذي يفسر ظاهرة النبوة. فهذه القوة إذا صادفت نفساً شفافة لاتعوقها علل

الحس أو رغبات الجسد، ارتقت وتباعدت عن الحس، واتصلت بالملكوت الأعلى وكان لها نبوة بالأشياء الإلهية[٦١].

هذا التكييف للقوة المتخيلة يفجر قضايا كثيرة ويفسح آفاقاً رحيبة لفهم الجوانب الابتكارية للمحاكاة. وقد كان لهذا الإنجاز الفارابيّ أثره البالغ في تعديل مسار النظرية النقدية في التراث العربي. وهذا ما لا يعنينا الآن، فقد ناقشناه في موضع آخر. المهم أن نلاحظ أن القوة المتخيلة تفسر «ظاهرة النبوة» وتفسر «ظاهرة الفن» في الوقت نفسه، فهى العلة التي تؤدي إلى كلتا الظاهرتين، فهل يعني ذلك التسليم ببعض ماذهب إليه أفلاطون وأقرته الأفلاطونية المحدثة من نسبة الشعراء الحذاق في صنعة الشعر ــ مثلاً ــ «إلى أنهم موسوسون ومجانين بأشياء روحانية»[٦٢]، فيصبح الشاعر والنبي في مرتبة واحدة لا يتمايز أحدهما على الآخر؟ هذا مالا يقوله الفارابي، ولا نجد حديثاً مباشراً له فيه، وما أظنه يمكن أن يقوله.

كل ما يمكن أن نخرج به من ربط عناصر نظرية الفارابي في الفن ببنائه الفلسفي العام، أن مخيلة المحاكي أو الفنان مشدودة إلى الأرض ومتصلة بتعليم العامة، في ضوء قواعد تشرع لها من أعلى، أما مخيلة النبي فمشدودة إلى واجب الوجود تتلقى وحيه وإلهامه عن طريق العقل الفعال. باختصار مخيلة النبي مرتبطة بعالم الروح أما مخيلة الفنان فمتصلة بعالم الجسد. ومن هنا يأتي الخطر، فإذا لم يراقب عقل الفنان أفعال القوة المتخيلة مراقبة صارمة انحرفت هذه القوة، وانزلقت إلى مرتبة النزوات الدنيا، وتباعدت عن سبيل السعادة القصوى، ولعل ذلك هو السبب الذي جعل الفارابي يوصي الشعراء بتعلم البرهان والجدل من صناعة المنطق، لأنهما يقوّمان العقل ويسددان عمل المتخيلة، مما يفضي به إلى تفضيل الشاعر الذي يراجع فنه

ويتوسل بالقياس على ضبطه على الشاعر الذى يترك نفسه على سجيتها، ويسميه الشاعر المسلجس نسبة إلى «سولوجسموس»، وهى كلمة يونانية بمعنى «القياس» . ولعل ذلك ـــ أخيراً ـــ هو ماجعله يربط الأغراض الشعرية بخصائص فطرية في الشاعر. كأن هناك من فطر على الخير فهو يجيد المدح، ومن فطر على الشر فيجيد الهجاء(٦٣). وهذه فكرة أرسطية الجذور، لأن أرسطو يرد الشعر ـــ في حديثه عن نشأته ـــ إلى الطباع: فذوو النفوس الفاضلة حاكوا أفعال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأخساء(٦٤). وبغض النظر عن الجذر الأرسطي لهذه الفكرة فهي تتفق مع المنحى الأخلاقي العام لتفكير الفارابي، وهو منحى كان يوجه تمثله لأفكار السابقين عليه من الفلاسفة، ويجذبه جذباً إلى الأفلاطونية المحدثة التي طوعها لتحقيق غاياته المستقلة(٦٥).

إن ربط المحاكاة بالتخيل، أو النظر إلى طبيعة المحاكاة من خلال ابتكارية التخيل، كان له ـــ رغم ذلك ـــ آثاره الايجابية على فهم الفارابي لكل نوع من أنواع الفن على حدة، وعلى فهم نظرية الفن بوجه عام. حسبنا أن نشير في مجال الشعر إلى فصل الفارابي بين الشعر والنظم على أساس التخيل، بحيث أصبح الشعر بناء تخيلياً، يستهدف إثاره المخيلة لدى المتلقي إثارة خاصة، تؤثر في قوته النزوعية إلى الدرجة التي تقود إلى فعل أو انفعال(٦٦)، كما يتحدد دور الوزن كعنصر مكمل لعملية التخييل، ويتم التمييز بين «القول الشعري» الذي يعتمد على تخيلية المحاكاة فحسب بغض النظر عن الوزن وبين الشعر ذاته عندما يكتمل له ـــ إلى جانب ذلك ـــ الوزن(٦٧). كما يلمح الفارابي الدور الذي يقوم به الوزن والإيقاع في تدعيم النشاط التخيلي للمتلقي أثناء استجابته للقصيدة(٦٨). وإذا تجاوزنا الشعر

بوصفه أحد أنواع الفن أو أجناسه إلى الفن في ذاته، انتهينا إلى الخروج ببعض النتائج الأساسية التي تترتب على الطبيعة التخيلية للمحاكاة.

أهم هذه النتائج أن الفنان ــ أياً كان ــ لا يحاكي موضوعه محاكاة حرفية، وإنما يشكله تشكيلاً ابتكارياً يتناسب والغاية التي يحاكي من أجلها الموضوع. وإذن فلا يمكن أن تقاس قيمة العمل الفني بمدى مطابقته لموضوعه الأصلي. فنحن لا نرى الموضوع في ذاته، أو نحاكيه كما هو، وإنما نراه من منظور أخلاقي، وفي ضوء غاية سلوكية تؤثر على عمل المتخيلة، وتوجه الكيفية التي تعيد بها تشكيل الموضوع. ومن ثم ينبغي أن تقاس قيمة العمل الفني بمدى توافق فعل المحاكاة والغاية النهائية له، وارتباط هذه الغاية بالإسهام في تكوين السيرة الفاضلة، أو سبيل تحصيل السعادة في سلوك الفرد داخل الجماعة.

وكما يؤكد الجانب التخيلي من المحاكاة ابتكارية الفن يؤكد ــ بالمثل ــ محتواه الحسي، فيميزه بذلك عن الفلسفة أو العلم. إن مدركات الحس هي المادة الخام التي يشكل منها الفنان تجاربه، فإن عمله تعبير بلغة حسية ــ مسموعة أو منظورة أو ملموسة ــ عن معنى أخلاقي. لكن هذا المحتوى الحسي لا يعني ــ بالضرورة ــ الحسية الفجة المصاحبة للغرائز، كما لا يعني نسخ المدركات. إنه يشير فحسب إلى طبيعة المادة التي تمارس فيها المتخيلة عملها، ومن ثَمَّ فهو محتوى حسي قائم على نوع من التجريد يتجاوز الواقعية الحرفية للمدركات أو الكثافة المادية للمحسوسات. وكل فن ــ في النهاية ــ قائم على درجة من التجريد لا تتعارض مع طبيعة محتواه الحسي، ولكن التجريد الذي يقوم عليه العمل الفني ليس تجريداً خالصاً، كالذي نراه في «الأقاويل العلمية». التجريد في الفن نابع من طبيعته التخيلية. فالقوة

المتخيلة لا تتعامل مع مدركات الحس إلا بعد أن تجردها من المادة، وبهذا التجريد تستطيع أن تتجاوز حرفية المعطيات الخارجية. ولكنها ــ مع ذلك ــ لا تجرد مدركات الحس من لواحق المادة تماماً. ولذلك يظل النتاج الإبداعي للتخيل مرتبطاً ارتباطاً غير مباشر بأصل مادته المحسوسة فلا يفقد صفة الحسية. ومهما تباعدت المحاكاة عن الواقع وابتكرت أشكالاً لا وجود لها في عالم الحس، فإنها لا يمكن أن تبتكر شيئاً لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء، فكل ما تصل إليه المحاكاة لا يمكن صياغته، أو تشكيله، أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل. ولذلك كان الفنان يعرِّف الجمهور بما لا يعرف من خلال المعروف من مدركات الحس. فهو ــ في النهاية ــ «يوقع المحاكاة في أوهام الناس وحواسهم» بل إن الأنبياء ومن على شاكلتهم مضطرون إلى التعبير عن المطلقات والأفكار المتسامية من خلال «المحاكيات» المحسوسة التي تقربها من الأفهام وتيسر إدراكها للعامة. وعلى ذلك تصبح الطبيعة الحسية للفن محكومة ــ في النهاية ــ بالمهمة الأساسية له.

وإذا نظرنا إلى الطبيعة الحسية للفن، من حيث قدرة المحسوسات على تقريب المجرد وتبسيط الحقائق للعامة أو جمهور الناس ثم نظرنا إليها من خلال المرتبة المتوسطة التي تحتلها المتخيلة بين قوى النفس، رجعنا مرة أخرى إلى المرتبة التي يقبع فيها الفن داخل البناء الفلسفي الشامل للفارابي، وإلى مكانة الفنان بين العوام والفلاسفة الحكام. وهي مرتبة نرفضها ــ الآن ــ بالتأكيد ولكن رفضنا لها لا يمنعنا من تقدير محتواها المتقدم في عصر الفارابي، ولا يمنعنا من تقدير الدور العظيم الذي قام به المعلم الثاني، من حيث هو أول فيلسوف عربي حاول أن يصوغ نظرية في الفن. صحيح أنه

استمد بعض عناصر نظريته من التراث السابق عليه. ولكنه يتجاوز ذلك التراث السابق بوعيه المتميز بعصره الذي عاش في غمرة اضطراباته وعانى مظالمه. ولقد مكنه هذا الوعي كما أهلته تلك المعاناة لأن يفتح آفاقاً جديدة، عدّلت من نظرية المحاكاة السابقة عليه. وأكسبتها أبعاداً أكثر ثراء وغنى مما كانت عليه، وبذلك ترك الفارابي بصماته واضحة على مجرى التراث النقدى عند العرب، وأثر فيه تأثيراً لم ندرك أبعاده إلى الآن، لأننا مازلنا نقسم التراث تقسيمات زائفة، ولا نحاول أن نعيد النظر فيه بالعمق الكافي الذي يكشف العلاقات الخفية بين كل جوانبه وإنجازاته.

الهوامش:

(١) جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا / ٦٨.

(٢) التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، بيروت ٦٦/ ٨٣٥ والجرجاني التعريفات، الحلبى ٢٨/ ١١٨.

(٣) يوسف كرم وآخرون: المعجم الفلسفي، القاهرة ٦٦/ ١٧٥ ــ ١٧٦ وجميل صليبا: المعجم الفلسفي، بيروت ٧٣: ٢/ ٤٧٧.

(٤) M. Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought, Univ.of Illinois, 1927, P.8

(٥) الفارابي: احصاء العلوم، القاهرة ٤٩/ ٥٢، ٧٣ والموسيقي الكبير: دار الكاتب العربي/ ١١٨٨.

(٦) الفارابي: فلسفة أفلاطون، تحقيق روزنتال وفالزر / ١٩.

(٧) نفس المصدر / ١٩.

(٨) المدينة الفاضلة، ط. صبيح / ٧١.

(٩) فلسفة أفلاطون / ١٩.

(١٠) قارن بشرح رسالة زينون الكبير، حيدر اباد ١٣٤٩/ ٩، وما ينبغي أن يقدم، القاهرة ١٩١٠/ ١٥.

(١١) ابن طفيل، رسالة حي بن يقظان. دار المعارف ٥٩/ ٦٢.

(١٢) المدينة الفاضلة / ٧٢.

(١٣) السياسات المدنية، حيدر اباد ١٣٤٦/ ٥٣، وقارن بعيون المسائل «القاهرة ١٩١٠/ ١٨.
(١٤) فلسفة أفلاطون/ ٢٠.
(١٥) المدينة الفاضلة/ ٧٥.
(١٦) السياسات المدنية/ ٥٤.
(١٧) طيب تيزيني، مشروع رؤية جديدة، دمشق ٧١/ ٢٨٣ وما بعدها.
(١٨) كتاب تحصيل السعادة، حيدر اباد ١٣٤٥/ ٣٨.
(١٩) جمهورية أفلاطون/ ٣٧٧.
(٢٠) نفس المصدر/ ٩٣، ٩٤.
(٢١) الموسيقي الكبير/ ١١٧٩ ـ ١١٨٠.
(٢٢) نفس المصدر/ ١١٨٤ ـ ١١٨٥.
(٢٣) كتاب التنبيه على سبيل السعادة، حيدر اباد ١٣٤٦/ ٢٢.
(٢٤) الموسيقى الكبير/ ١١٨٤ ـ ١١٨٥.
(٢٥) ابن سينا: فن الشعر، القاهرة ٥٣/ ١٧٠.
(٢٦) ابو زكريا الرازي: رسائل فلسفية، القاهرة ٣٩/ ٦٢.
(٢٧) الموسيقي الكبير/ ١١٨١.
(٢٨) نفس المصدر/ ١١٨٦ ـ ١١٨٧.
(٢٩) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، القاهرة ٥٣/ ٢٠٥.
(٣٠) الموسيقي الكبير/ ١١٨٧.
(٣١) كتاب التنبيه على سبيل السعادة/ ١.
(٣٢) نفس المصدر/ ٢٠، ٢١ وقارن بالسياسات المدنية/ ٤٣.
(٣٣) كتاب الحروف، بيروت/ ٦٩/ ١٤٩.
(٣٤) تحصيل السعادة/ ٣١.
(٣٥) نفس المصدر/ ٢٩.
(٣٦) نفس المصدر/ ٤٣ ـ ٤٤. وقارن بالسياسات المدنية/ ٤٩.
(٣٧) فلسفة أرسطو طاليس، بيروت ٦١/ ٨٥.
(٣٨) كتاب الحروف/ ١٥٢.
(٣٩) جميل صليبا: تاريخ الفلسفة العربية، بيروت ٧٣/ ١٥٨.
(٤٠) Butcher, Aristotle's Theory Of Poetry and Fine Arts; Dover Publictions, New York, P. 123.

(٤١) الموسيقي الكبير / ١١٨٣.

(٤٢) إحصاء العلوم/ ٦٧ ـ ٦٩.

(٤٣) الموسيقي الكبير/ ٧٣.

(٤٤) Butcher, op. cit. .P. 129 - 132

(٤٥) الموسيقي الكبير: الصفحة السابقة.

(٤٦) رسالة في قوانين صناعة الشعراء، القاهرة ٥٣/ ١٥٧ ـ ١٥٨.

(٤٧) الموسيقي الكبير / ١٠٨٦ وقارن بصفحة / ٨٥ ـ ٨٦.

(٤٨) جوامع الشعر، القاهرة ٧١/ ١٧٤.

(٤٩) نفس المرجع / ١٧٥.

(٥٠) رسالة في قوانين صناعة الشعراء/ ١٥٨.

(٥١) ابن رشد: تلخيص الخطابة، القاهرة ٦٧/ ٥٣٤، ٥٣٥.

(٥٢) كتاب الحروف / ٢٢٥.

(٥٣) نفس المصدر / ١٤٣ ـ ١٤٤.

(٥٤) نقد الشعر، ليدن ٥٦ / ٨١ ـ ٩٠. ومنهاج البلغاء، تونس ٦٦/ ٩٤ ـ ٩٥، ٩٨، ١١١، ١٢٦، ١٢٩.

(٥٥) جمهورية أفلاطون / ٣٦٤.

(٥٦) Max. Baym, Science and Poetry P. E. P.P Princeton, P. 744.

(٥٧) فلسفة أفلاطون / ٧.

(٥٨) جوامع الشعر / ١٧٥ وقارن بمنهاج البلغاء / ١٢٩.

(٥٩) المدينة الفاضلة / ٦٣.

(٦٠) نفس المصدر / ٤٦.

(٦١) نفس المصدر / ٦٩.

(٦٢) فلسفة أفلاطون / ١٤ ـ ١٥، وقارن بمحاورة أيون: ترجمة سهير القلماوي ومحمد صقر خفاجة/ ٢٨.

(٦٤) Butcher, Op. cit, P. 17

(٦٥) Richard Walizer, Greek into Arabic, Univ. of South Carolina Press, 1970, p. 236 - 252.

(٦٦) إحصاء العلوم/٦٧ـ٦٩.

(٦٧) جوامع الشعر / ١٧٢.

(٦٨) الموسيقي الكبير / ٧٣، ٨٥ـ٨٦، ١٠٨٤ـ١٠٨٦ وقارن بجوامع الشعر ١٧٢.

الخيال المتعقل
دراسة في نقد الإحياء

هناك ظاهرة لافتة يلحظها كل من يتأمل تعريفات الشعر عند الإحيائيين وهي أنهم يلحون إلحاحاً واضحاً في تعريفهم الشعر على كلمة الخيال ومشتقاتها، كأنهم بذلك يحاولون أن ينفوا انحصار الخاصية النوعية للشعر في تعريفه العروضي الذي لا يبقى فيه من الشعر سوى كلمات موزونة مقفاة. لقد ميزوا بين الشعر والنظم، فقصروا الثاني على الكلام الموزون المقفى، وتجاوزوا بالشعر منطقة انتظام القافية والوزن إلى منطقة أخرى سواها، هي منطقة الخيال التي تمثل الخاصية النوعية للشعر[1]. ومن هنا كان الشعر، عند البارودي (١٨٩٣ ــ ١٩٠٤)، «لمعة خيالية يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان[2]».

ورغم اللغة المجازية التي ينطوي عليها تعريف البارودي إلا أن نقطة البدء في التعريف، عنده، هي تلك اللمعة الخيالية التي تحرك العملية كلها، فتنطلق من الفكر إلى القلب، أو تضم الاثنين معاً، على نحو يجعل من الشعر «خيال النفس وصورة الطبع[3]»، فيما يقول أحمد محرم (١٨٧٧ ــ ١٩٤٥). وقريب من ذلك ما يحدثنا بـه أحمد شـوقي (١٨٦٨ ــ ٩٣٢) ،في

* نشر هذا البحث في أغسطس ١٩٨٠

الطبعة الأولى من ديوانه، عن الشاعر الذي يقلب إحدى عينيه في الذر ويجيل الأخرى في الذرا، حيث «ينفسح له مجال التخيل.. ويستفيد.. علماً لاتحويه الكتب[٤]». وذلك قول لا يبعدنا كثيراً عن حافظ ابراهيم (١٨٧١ ــ ١٩٣٢) الذي يرى في الشعر «مسرح الخيال.. ووعاء الحقيقة[٥]». وكلاهما عنصران مترابطان ترابط انفساح مجال التخيل وتقلب العينين في الطبيعة. ومن هنا كان حافظ يصف شوقي بأنه «واسع الخيال[٦]» كما أنه يصف الرافعى (١٨٨٠ - ١٩٣٧) بأنه «راقى الخيال[٧]». وكلا الوصفين يرتبط بالحقيقة والطبيعة ارتباطه في حديث خليل مطران (١٨٧٢ ــ ١٩٤٩) الذي وصف طريقته في الشعر بأنها طريقة المستقبل، لأنها تصوغ «شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعاً[٨]». وإذا كان شوقي وحافظ يقرنان الخيال الشعري بالحقيقة والطبيعة فإن البارودي، قبلهما، قرن الخيال الشعري بالفكر والقلب، وكلها أوصاف متجاوبة تقربنا من عالم الشاعر الإحيائي من ناحية، وتنفذ بنا إلى لب نظرية الخيال من ناحية أخرى.

إن الشعر خيال، أو لنقل مع الرافعي، «إن الخيال روح الشعر[٩]» فذلك قول يجعل الخيال الشعري مرتبطاً ــ في جانب منه ــ بمعطى خارجي، هو الحقيقة، ومرتبطاً ــ في جانبه الآخر ــ بعملية داخلية تتصل بالفكر والنفس معاً. ونقطة الوصل بين هذين الجانبين هي انعكاس عالم الحس على المخيلة التى تعيد تأليف المعطى الخارجي، في عملية داخلية يتوازن فيها القلب مع الفكر، أو الانفعال مع العقل. ولذلك كان مصطفى صادق الرافعي يشبه الشعر بالحلم، لأنه انعكاس داخلي لمعطيات خارجية، ولكن الشعر كالحلم الهادىء قد يشكل جديداً، لكنه الجديد الذي يصاغ من معطيات سبق إدراكها من ناحية، ولا يمثل انحرافاً عن الحقيقة من ناحبة أخرى. إنه حلم

متعقل، تنعكس فيه الحقائق المعقولة في الداخل على الخيال، فيصوغها معطيات من الحس، كما لو كانت معاني النفس تنطبع في الخيال انطباع الصورة في مرآة. ومحصلة ذلك أن الشعر مرتبط بما تشعر به النفس «فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه معاني الأشياء كما تنطبع الصور في المرآة وهو، من بعد، كالحلم يخلق في المخيلة، مما يصل إلى الاعين ويتأدى إلى الآذان، مالا يكون قد وصل ولا تأدى»[١٠].

وجلي أن الشعر يشبه الحلم من حيث أنه تأليف متميز لمعطيات. والتأليف، في جانب منه، أشبه بعملية كيميائية، تتجاوب فيها العناصر لتصنع ماهو جديد. وقد وصف شكيب أرسلان (١٨٦٩ ـ ١٨٩٧) الشعر بأنه كيمياء الكلام، حيث يركب الشاعر من أجزائه مايريد «ليبرم الصورة التي يرسمها الخيال[١١]». ولكن الصورة التي يبرمها الخيال شعور لايخالف العقل ولا يجافي الفكر. إنه نقيض «الخيالات الباطلة»، فيما يقول الزهاوي (١٨٦٣ ــ ١٩٣٦) وقرين الخيالات التي تجعل الشعر «منطبقاً على الواقع[١٢]».

أيمكن أن نقول، والأمر كذلك، إن الشعر صياغة خيالية لمعطيات واقعية؟ إن الأمر ممكن من وجهة النظر الإحيائية بشرط أن نفهم الصياغة الخيالية باعتبارها صياغة تتحرك منطلقة من الفكر أساساً، وباعتبارها صياغة لاتخضع لأهواء الانفعال الفردي، وباعتبارها ــ أخيراً ــ إضافة لاتغير من الحقيقة، أو تعارضها، بل تتجاور معها في قران شعوري، يصبح الشعر فيه من قبيل «شعور النفس بالحقيقة إلى جانب الخيال[١٣]».

إن خير الشعر فيما يقال، هو «ماسبق دبيبه في النفس دبيب الغناء ثم سبح بها في عالم الخيال[١٤]». وذلك قول، مهما تحفظنا إزاءه، وسنعود إلى

ذلك فيما بعد، يؤكد قيمة الخيال في الشعر، ويميزه عن النظم، فلا يجعل من الشعر كلاماً موزوناً مقفى فحسب، بل يجعله صياغة خيالية ترتبط بها يحدث في نفس المتلقي من تأثير. ولكن هذا القول في الوقت نفسه ، لاينفي الوزن والقافية، بل يربط بينهما، من زاوية التأثير، في علاقة تجاور مع عناصر أخرى، بحيث يجتمع في الشعر جمال النظم والجرس مع اختيار الأسلوب، مع المعاني المبتكرة، مع «الخيال وحسن تصويره» فيما يقول علي الجارم[١٥] (١٨٨١ ـ ١٩٤٩).

وليس هذا الفهم للخاصية النوعية للشعر، باعتبارها صياغة خيالية، أمراً مقصوراً على الشعراء. إنه فهم عام يضم متذوقي الشعر من مفكري الإحياء ونقاده على السواء . من اللافت للانتباه أن فيلسوف الإحياء ومفكره الأول، جمال الدين الأفغاني (١٨٣٩ ـ ١٨٩٧) ينطلق من هذا الفهم، فيقول إن الشاعر كالشاعرة، يبرعان في الشعر «إذا كان في فطرتهما حسن التصور وسعة الخيال مع صفاء في السليقة»، وإلا فهما مجرد وزان ووزانة لا يحسنان سوى النظم في أوزان الخليل التي يعرفانها تعليماً واكتساباً[١٦]. وما يقوله الأفغاني، المفكر، لا يفترق كثيراً عما يقوله ناقد متخصص، مثل قسطاكي الحمصي (١٨٥٨ ـ ١٩٤١) من «أن جمال التخييل أعظم أركان الشعر[١٧]». والصلة بين الناقد المتخصص والمفكر المتفلسف هي صلة الفهم المشترك الذي ينطلق من الخيال ليحدد الخاصية النوعية للشعر.

ولذلك نجد ناقداً آخر، هو جبر ضومط (١٨٥٩ ـ ١٩٣٠) يقرن وجود الشعر بوجود «قوة التخيل وجودة الفهم[١٨]». كما نجد أديباً ناثراً كالمنفلوطي (١٨٧٦ ـ ١٩٢٤) يرى في الشعر عالماً «من عوالم الخيال[١٩]».

ويرى في الشاعر انساناً «كبير النفس.. كثير الأشغال العقلية والخيالات الذهنية[٢٠]».

صحيح أن المرصفي (١٨١٥ ــ ١٨٩٠) لم ينص، في (الوسيلة الأدبية)، على الخيال في تعريف الشعر ولكنه، وهذا هو المهم، رفض جميع التعريفات العروضية وآثر عليها تعريف ابن خلدون، وهو تعريف يحدد الصفة النوعية للشعر، في أنه «الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف[٢١]». والإشارة إلى الاستعارة، في هذا التعريف، إشارة إلى المجاز عموماً. وهي إشارة تقربنا من الخيال الشعري أكثر مما تبعدنا عنه، لأن المجاز يعني تحولاً في الدلالة، والتقاء بين عناصر لا تلتقي حرفياً في العالم الخارجي، فيصبح المجاز، والأمر كذلك، مظهراً لغوياً من مظاهر الخيال.

ولذلك عرف إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ ــ ١٩٠٦) الشعر بأنه «الكلام الذي يقصد به ماوراء اللفظ من مناغاة النفس ومناجاة الوجدان «فتورى فيه المقاصد تحت الصور الخيالية وتبرز المعاني تحت ثوب المجاز أو الكناية ونحوهما[٢٢]». وعلى هذا الأساس نفسه يناقش محمد الخضر حسين (١٨٧٥ ــ ١٩٥٨) التعريف العروضي للشعر، فيقول: «ذهب بعضهم في حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفى، وهذا مثل من يشرح لك الإنسان بأنه حيوان بادي البشرة منتصب القامة، فكل منهما قصر تعريفه على مايدرك بالحاسة الظاهرة، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذي تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها، وهو التخييل في الشعر والنطق في الإنسان، فالروح التي يُعد بها الكلام المنظوم في قبيل الشعر إنما هي التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التي يدخل لها الشاعر من باب التخييل[٢٣]».

إن الإلحاح على اقتران الشعر بالمجاز عموماً، كخاصية نوعية، أمر يردنا

إلى طبيعة الشعر التي تشبه الكيمياء عند شكيب أرسلان ، على أساس أنها طبيعة تأليفية تجمع بين أشياء غير مؤتلفة في عالم الوقائع المتناثرة. ومن هنا ينظر ناقد، مثل قسطاكي الحمصي، إلى الخيال الشعري باعتباره عملاً تأليفياً، يصبح معه الشاعر مبتكراً يبتكر «من التخيلات التي تولدها في خاطره المرئيات وغيرها من سائر المحسوسات». وكما يؤكد الحمصي فاعلية المخيلة عند الشاعر يؤكد فاعليتها عند القارىء، ذلك لأن الشاعر يقدم ماتبتكره مخيلته هو إلى مخيلة المتلقي، فيحدث فيها تأثيرا. إن «مايصوره الشاعر ينقله الصوت الذي يدوي فى شعره إلى مخيلة السامع فيثيرها(٢٤)». ولذلك فهو يؤكد فاعلية الخيال في الشعر على مستويين، أولهما مستوى الإدراك عند الشاعر، وثانيهما مستوى التلقي عند القارىء. ومادام الخيال هو علة التأليف عند الشاعر وعلة التأثير عند المتلقى يصبح الشعر أقوالاً خاصة تؤدي المعاني «بتخييلات تؤثر في النفس تأثيرات مختلفة من ترغيب وترهيب، وإيقاد غضب، وإيقاظ من غفلة، وإثارة شجاعة، إلى غير ذلك من الانفعالات(٢٥)».

-٢-

والحديث عن التخييلات التي تؤثر في النفس تأثيرات مختلفة، تتجلى في انفعالات مقترنة بأفعال، حديث يكشف عن أصول تراثية ترتد إلى نظرية الخيال عند فلاسفة التراث ونقاده على السواء. وليس من الضروري أن نعرض، هنا ، عناصر النظرية التراثية تفصيلاً، فقد فعلنا ذلك في مواضع أخرى* . حسبنا أن نتوقف عند العناصر التي تمثلها الإحيائيون والتي أعادوا، على أساسها، فتح باب الاجتهاد في النظرية كلها.

إن نظرية الخيال، في مستواها الأدبى، على نحو ما نجدها في التراث

* راجع، مثلاً، الفصل الأول من كتاب الصورة الفنية لكاتب البحث.

النقدي، وعلى نحو ماتمثلها الإحيائيون، هى صياغة تفسر ماهية الشعر ووظيفته، معتمدة على أساسين متداخلين: أولهما معرفي وثانيهما أخلاقي. أما الأساس الأول فيردنا إلى نظرية في المعرفة، تفصل فصلاً حاداً بين الذات والموضوع، بحيث ينظر إلى الموضوع باعتباره معطى جاهزاً، أوجدته قوة مستقلة عن الذات. إن الذات، في هذه النظرية، مجرد مستقبل لما يحدث في الخارج. قد يكون في إدراكها للموضوع كشف عنه، أو توضيح لوجوده المستقل أو تعبير عن انطباع يخلفه فيها، لكن الذات، في النهاية، لاتخلق الموضوع ولا تعدل منه في لحظة إدراكها له. إنها تتلقاه فحسب، وتعمل على هدى من هذا التلقي الذي يتم بعملية مزدوجة، يواجه فيها العقلي الحسي ويعلو عليه، بحيث يصبح إدراك العالم منطوياً على ثنائية تصل مابين مستويات متراتبة (هيراركية)، أدناها مستوى الحس وكل مااتصل به، وأرقاها مستوى العقل وكل ما اتصل به. وبين هذين المستويين، تقع مجموعة من (القوى الباطنة) تتوسط مابين الحس والعقل، فتأخذماينطبع في الأول، فتجرده وتؤلفه، لتطرحه على الثاني الذي يكوّن، مما يختار ويجرد، كليات أو مفاهيم أو مقولات، هي خلاصة إدراك لعالم جاهز ثابت، الوسيط الأساسي لمعرفته هو العقل، أعظم ما خلقه الله في الإنسان *.

وما يعنينا، هنا، هو «قوة المخيلة» التي تتوسط «القوى الباطنة» فتتوسط مابين الحس والعقل. إن هذه القوة تستحضر، في جانب من عملها، الصور

---

* يقول رفاعة الطهطاوي : «العقل قوة روحانية بها إدراك حقيقة الأشياء وقياس بعضها ببعض بما فيها من الجامع، والحكم عليها بما يقتضي، فالعقل في الانسان هو الجزء الناطق المتفكر، وهو عبارة عن قوة روحانية نورانية تدرك ماله وجود في خارج العيان أو الأذهان على حقيقته.. فالعقل هو الوسيلة الوحيدة في التصور والتصديق وتمييز الحقائق على وجه دقيق نميق». (المرشد الأمين، الأعمال الكاملة ٤١٨/٢).

المنطبعة في الحس المشترك والمختزنة في «الخيال*» وتؤلف، في جانب عملها الآخر، من الصور المنطبعة والمختزنة صوراً جديدة مبتدعة، ومعنى هذا أن المخيلة يمكن أن تكون استحضارية، كما يمكن أن تكون ابتكارية لكنها، في كلتا الحالتين، تعتمد على الذاكرة. في الحالة الأولى تستحضر المخيلة التجربة وتستعيدها معتمدة كل الاعتماد على الذاكرة، بحيث يكاد ينمحي الفرق بينهما، فيصبح عالم المخيلة عالماً مرآوياً، هو بمثابة انعكاس، في الذاكرة، لعالم من التجارب والأحداث الفعلية. أما في الحالة الثانية فتبتكر المخيلة بناء جديداً مغايراً، من معطيات سبق للحس إدراكها، فتعتمد على الذاكرة، لكنها لاتتوقف عند حرفية المعطيات، وإنما تعيد تأليفها، مؤلفة بذلك عالماً مبتكراً، هو تشكيل غير حرفي لعناصر موجودة بالفعل. ومادامت المخيلة، سواء كانت ابتكارية أو استحضارية، تعتمد على الذاكرة فإنها تعتمد بالضرورة على مدركات الحس، وبالتالي فإنها لاتستطيع أن تستحضر إلا ماسبق إدراكه، كما أنها لاتستطيع أن تبتكر إلا من معطيات سبق إدراكها. إنها «قوة تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع شيئاً من عناصر لم يتقدم للتخيل معرفتها(٢٦)».

وإذا نظر الناقد الإحيائي، في ضوء هذا الفهم إلى المخيلة، انتهى إلى أن الشعر من نتاج مخيلة الشاعر. إن مخيلة الشاعر، في جانب منها، تستحضر

---

* يقول لويس شيخو، نقلاً عن حاجي خليفة: «الخيال في اللغة بمعنى الشخص. وعند الحكماء يطلق على إحدى الحواس الباطنة، وهو قوة تحفظ الصور المرتسمة في الحس المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة.. واستدلوا على وجود الخيال بأنا إذا شاهدنا صورة، ثم ذهلنا عنها زماناً، ثم نشاهدها مرة أخرى نحكم عليها بأنها هي التي شاهدناها من قبل، فلو لم تكن تلك الصورة محفوظة فينا زمان الذهول لامتنع الحكم بأنها هي التي شاهدناها قبل ذلك». (علم الأدب ملحق ١/ ١٥).

صور الطبيعة أو التجارب الغائبة عن الإدراك المباشر، وتمثلها عن طريق كلمات، تعكس التجارب كما تعكس المرآة المعطيات الماثلة إزاءها.

ولقد قال أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧)، نقلاً عمن يسميهم بعض المحققين، إن التخيل قوة حاصلة في كل ذي إحساس أو إدراك، يستحضر بها الأشياء المحسوسة، «وهي متوقفة على قوة الذاكرة.. ولهذا كان اليونانيون الأقدمون يسمون القوة الشعرية بنت الذاكرة، فمن كان أكثر ذاكرة للأشياء كان أكثر تخيلاً لها[٢٧]». ولكن مخيلة الشاعر، في جانبها الآخر، تتجاوز الاستحضار والاسترجاع، عندما تؤلف بين المعطيات، كما يحدث في الحلم أو الكيمياء، على نحو قد لايوجد حرفياً في الواقع، وإن كان لايخرج عنه. ولقد قال محمد الخضر حسين إن مخيلة الشاعر تستخلص من صور الذاكرة «ما يلائم الغرض وتطرح مازاد على ذلك، فتفصل الخاطرات عن أزمنتها، أو مايتصل بها، مما لايتعلق به القصد من التخييل، ثم تتصرف في تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير، وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهر في شكل جديد[٢٨]».

هذا الشكل الجديد الذي أنتجته مخيلة الشاعر، فيما يقول محمد الخضر حسين، يظل منطوياً على صفتين متعارضتين من حيث الظاهر. إنه نتاج يقوم على التجريد، لأن المخيلة تفصل الخاطرات عن أزمنتها وتتصرف فيها، كما أنه نتاج يقوم على الحسية، لأن الخاطرات تظل قرينة مدركات للحس، لاتفقد صفتها الحسية رغم مايمر بها من تجريد. إن نتاج المخيلة، من هذا المنظور، كالمخيلة نفسها، فاعلية تتوسط مابين الحس والعقل، فتتوسط مابين طرفى النفس المتباعدين. وفى هذا التوسط تكمن قوة المخيلة وضعفها كما يكمن خيرها وشرها.ويعنى ذلك أن توسط المخيلة مابين طرفي النفس

المتباعدين يجعل فاعليتها معتمدة، دوماً، على هذا الوضع، ومتأثرة به سلباً أو إيجاباً.

قد تستطيع المخيلة أن تقدم للعقل مادة تساعد فى عمليات التفكير والفهم، أو تفيده فى تكوين التصورات والأفكار الكلية المجردة ولكنها، بذاتها، لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسي والجزئي. ومن هنا تظل المخيلة في مرتبة أدنى من مرتبة العقل، باعتباره الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية. ويزيد من هوان المخيلة، بالقياس إلى العقل، اعتمادها الشديد على ماتدركه الحواس، مما يجعلها عرضة للخطأ. وإذا أضفنا إلى هذا أن فاعليتها مرتبطة بالحواس، والحواس مرتبطة بالانفعالات والغرائز، أدركنا مدى مايمكن أن تصل إليه لو تركت وشأنها. إن الانفعالات والغرائز تشدها إلى مهاوي الحس وتقودها إليه، والعكس صحيح، فتتأثر حركة التخيل، وتشتغل بإرضاء نزعات دونية، فتصور للإنسان كل ماتتشوق إليه نفسه الأمارة بالسوء . وقد قيل :

> «شأن الخيال الذي لايعمل تحت سلطان العقل أن يصور المعاني في غير انتظام، ويمليها على اللسان كما صورها، فإذا هي أقوال تلبس صاحبها المهانة، أو تضعه موضع من يسخر به أو يثير عليه غضباً[٢٩]»..

أما إذا تباعدت المخيلة عن الحس، وجذبها العقل إلى جنانه الآمنة، فإنها تستحضر في أمانة، وتبتكر في تعقل، فتنشغل بذلك في تكوين صورة جديدة، نتعرف فيها مالم نكن نعرف، فتتصل، تحت رعاية العقل، بعالم منظم ثابت، نحن، في النهاية، بعض نظامه الفريد وصنعته البديعة. وبذلك وحده، تغدو المخيلة ذات أثر مهم في التربية الأخلاقية للأمم، وبخاصة النشء:

«فإنك إذا لقنت الناشيء الأخلاق الحميدة والأعمال الصالحة وذكرت له مايترتب عليها من خير وسعادة، وجدته لايذكر تلك الأخلاق والأعمال إلا وقد حضر في ذهنه مايقع عقبها من الخير والسعادة، فينهض لها بقوة، وهذا شأنه حين تذكر له السيرة القبيحة، وتبين له مايتصل بها من عواقب تعود عليه بالضرر والتهلكة، فإنه لايخطر بباله شيء من الخلق الرذيل أو العمل القبيح إلا وقد حضر في ذهنه مايعقبه من ضرر، فيدعوه ذلك إلى الكف عنه(٣٠)».

إن الوضع المتوسط للمخيلة، إذن، يهتز بين نقيضين معرفيين هما العقل والحس، كما يتذبذب بين نقيضين أخلاقيين، هما فضائل العقل ورذائل الجسد أو غرائزه. ومن هنا يظل كل نتاج لمخيلة الشاعر أشبه بوتر مشدود بين نقيضين يتجاذبانه، بل تصبح فاعليه المخيلة الشعرية قرينة ازدواجية حادة يشبه فيها الشاعر الشيطان الغاوي مرة، والملاك المنقذ مرة أخرى، ولا يعدو المتلقي، والأمر كذلك، أن يكون إنساناً ينخدع بالغواية في مرة، ويستجيب للهداية في أخرى. ولقد قال الرصافي إن غاية الشعر قد تكون خيراً وقد تكون شراً، فالأمر موكول إلى توجه المخيلة صوب أحد النقيضين. ولو تأملنا، معه، غاية الشعر، من منظور هذا الوضع المتوتر للمخيلة، قلنا إن غاية الشعر هي حمل النفوس على الانفعال «قبضا أو بسطاً لغرض ما» قد يكون صالحاً وقد يكون طالحاً. وليس في ذلك غرابة لأن غاية الأدب، عنده، هي «تسخير الأسماع واختلاب القلوب وإثارة العواطف وتهييج النفوس بالبيان المؤثر فيها قبضاً أو بسطاً، أو حزناً أو سروراً، أو تلذذاً أو تألماً، سواء كان ذلك لغرض صالح أو غير صالح، ولمقصد شريف أو غير شريف(٣١)».

لنقل، الآن، إن «القوى الباطنة» التي تبرز بينها المخيلة، قوى إدراكية، يمكن أن تؤثر في السلوك الإنساني. إنها إدراك موجه، إذا شئنا الدقة، لأن كل إدراك يصحبه نزوع إلى فعل أو انفعال. لذا يقول رفاعة الطهطاوي:

> «بالإدراك والفهم يصلح الإنسان الأشياء ويشكلها على الوجه المطلوب، وعن الإدراك يتولد الرضى والغضب، واللذة والألم، والفرح والترح، والصفا والكدر، فهذه الصفات من صفات الروح البشرية بواسطة الإدراكات العقلية[٣٢]».

وإذا كانت أفعال الإنسان، فيما يقول فلاسفة الإسلام، تتبع تخيلاته أكثر مما تتبع علمه أو ظنه، فإن المخيلة هي القوة الفاعلة في الجوانب الذاتية للإنسان، بحيث إذا استثير التخيل انفعلت (القوة النزوعية) وتحركت في الاتجاه الذي تفرضه حركة التخيل، فيؤثر ناتج التخيل في النزوع سلباً أو إيجاباً، ولذلك قال جمال الدين الأفغاني، وقد تأثر بالفلسفة تأثراً لاينكر «إن لكل خيال أثراً في الإرادة تتبعه حركة في البدن على حسبه[٣٣]». صحيح أن الأفغاني، هنا، يستخدم الخيال بدل المخيلة، لكن من المهم أن نلاحظ أن مصطلح الخيال يمكن أن تتسع دلالته ليشمل المخيلة نفسها وفاعليتها وإنتاجها في آن. ومن هنا فإن صفة الخيالي قد تطلق على «الصورة المرتسمة في الخيال المتأدية إليه من طرق الحواس»، وقد تطلق على المعدوم الذي اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة[٣٤]. المهم أن هذا المعدوم الذي اخترعته المخيلة وركبته، يعود فيؤثر على حركة التخيل، فيوجهها، فيحدث في النفس، بالتالي، انفعالاً يقترن بنزوع. هذا الانفعال الذي يحدثه التخيل هو التخييل. وما يميز «التخيل» عن «التخييل»، في هذا السياق، هو أن الأول مصطلح يصف الفعل الإدراكي للمخيلة في تشكله، بينما يصف الثاني الأثر

الذي يحدثه هذا الفعل بعد تشكله، ومن هنا يظل «التخيل» علة حدوث «التخييل» وسبباً له، كما يظل «التخييل» مرتبطاً بجانب النزوع الناشىء عن فعل إدراكي متميز، هو التخيل. لنقل إن «التخييل هو انفعال من تعجب أو تعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط[٣٥]»، فهذا الانفعال يحدث أثره على مستوى اللاوعي ويشكل بادرة لفعل، تنبسط معه النفس لأمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية أو اختيار، فتنفعل إزاءه «انفعالاً نفسانياً غير فكري[٣٦]». إن «التخييل»، في النهاية، عملية تقوم على إثارة قوى غير عاقلة، مرتبطة بالمخيلة ومذعنة لها، تفضي بالإنسان إلى وقفة سلوكية محددة، إما إلى جانب الخير وإما إلى جانب الشر، وهما المقابل لطرفي النفس المتباعدين.

لكن هذا المستوى الأخلاقي لعمل المخيلة سرعان مايتداخل مع المستوى المعرفي لها. وهنا نواجه جانب القيمة المعرفية في نتاج هذه الفاعلية المشدودة إلى نقيضين. وإذا كان العقل مقترناً بالحق، وهو الوجه المعرفي للصدق الأخلاقي، وإذا كان الحس مقترناً بالخطأ، وهو الوجه المعرفي للكذب والاثم على مستوى الأخلاق، فإن كل تخييل لابدَّ أن ينال نصيبه من هذه الثنائية، فيميل إلى الكذب فى مرة، وإلى الصدق في أخرى، بل يتحول التخييل إلى لون من المجاذبة أو المخاتلة، قد يقصد بها الحق فتنطوي على صدق، وقد يقصد بها الباطل فتنطوي على كذب. والمسافة بين التخييل الشعري، في هذا المستوى، وبين القياس المنطقي مسافة واهية جداً كالشعرة، سرعان مايعبرها الشعر، ليدخل دائرة المنطق، فيصبح لوناً من القياس الخادع، يقوم على إيهام المماثلة. ولم يتردد فلاسفة الإسلام طويلاً ، بسبب هذه المسافة الواهية، فعدوا كتاب الشعر لأرسطو باباً من أبواب المنطق، متابعين

في ذلك غيرهم من شراح مدرسة الإسكندرية، بل توجس الفلاسفة من المحتوى المعرفي للتخييل الشعري في غير مرة، ولم يكف البلاغيون والنقاد، في التراث، عن تمييز منطقة الصدق من منطقة الكذب في كل شعر. ولذلك تأسست، تراثاً وإحياءً، موازنة حادة بين التخييل والتصديق، وأصبح الشعر في جانب منه، لوناً من القياس الخادع في المنطق. أعني قياساً لايراد منه سوى تخييل أفكار ومعان مقررة سلفاً، من خلال عملية إيهام موجهة. وتقوم هذه العملية على إمكانية النظر إلى الموضوع الواحد من أحد نقيضيه اللذين يمكن أن ينطوي عليهما. وتتحقق هذه العملية عندما يربط الشاعر الموضوع الأصلي الذي يعالجه بموضوعات أخرى قد تماثله، لكنها أشد منه قبحاً أو حسناً، فتسري صفات الحسن أو القبح من الموضوعات الثانوية إلى الموضوع الأصلي فيميل إليه المتلقي أو ينفر منه، بعد أن يقوم، دون أن يعي، بعملية (قياس) تدعمها المماثلة، ويقويها المبدأ القائل إن مايجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر.

ومادة الشعر، من هذه الزاوية، مخيلات قد لايعول على مافيها من صدق أو كذب، ولكن يعول ــ دائماً ــ على قدرتها على الإيهام. إن المخيلات ــ فيما يقول ابن سينا ــ مقدمات «ليست تقال ليصدق بها بل لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر، فيتبعها، في الأكثر تنفير للنفس عن شيء أو ترغيبها فيه. وبالجملة قبض أو بسط، مثل تشبيهنا.. الجبن بالاحتياط ليرغب فيه الطبع[٣٧]».

ومن هذا المنطلق تحدث حسين المرصفي في (الوسيلة الأدبية) عن أنواع القياس في المنطق، وعدّ منها الشعر باعتباره قياساً مادته المخيلات، أما المخيلات نفسها فهي «مقدمات تخييلية تؤثر في الأنفس قبضاً أو بسطاً[٣٨]». ومن المهم أن نلاحظ أن المرصفي يأتي بهذا التعريف ضمن

القسم الخاص بالمنطق في مقدمة كتابه، ولم يكرر التعريف مرة أخرى في الأقسام البلاغية والأدبية من الكتاب، مما يؤكد أن الرجل لم يكن على شيء كبير من الاطلاع على التراث الفلسفي، وأنه كان يعتمد، فحسب، على تلخيصات متأخرة في المنطق، وإلا فما كان أسهل على محفوظه الغزير أن يحشد، كما فعل في حالات أخرى، الجوانب الأكثر ثراء من تعريف الفلاسفة. ولكن هذا التعريف الذي ذكره المرصفي، عرضاً، سرعان ماخلب لب واحد من تلامذته هو محمد دياب صاحب كتاب (تاريخ آداب اللغة العربية ـ ١٩٠٠)* الذي توقف عند التعريف، وعده تعريفا مقبولاً، يليق بكتب الأدب لا ملخصات المنطق. يقول:

«المناطقة يشترطون في الشعر الخيال لا الوزن، فإنهم أطلقوه على القياس المركب من قضايا خيالية تؤثر في النفس، فتصير مبدأ فعل أو ترك أو رضاء أو سخط أو بسط أو قبض أو لذة أو ألم. وجاءهم هذا من الشعر اليوناني فإن المنطق مأخوذ عن اليونان، والشعر، بهذا المعنى، يفيد عند الاستعطاف والاستقضاء، وفي الاقدام على الهيجاء، ونحو ذلك، مالا يفيده البرهان، فإن النفس أطوع إلى التخييل منها إلى التصديق لأنه إليها الذ وأغرب(٣٩)».

ولا أظن أن محمد دياب، بدوره، قد اطلع اطلاعاً مباشراً على كتابات الفلاسفة، من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد، مع أن شرح كتاب الشعر الأرسطي لابن رشد، مثلاً، كان متاحاً في ذلك الوقت*. إنه مثل أستاذه تنحصر معرفته في شروح المنطق المتأخرة وهي شروح تقلص فيها ثراء نظرية

* قرأ محمد دياب، فيما ورد في كتاب «الوسيلة الأدبية» علي حسين المرصفي عام ١٨٧٤، وحضر دروسه في دار العلوم حيث كان المرصفي يلقي فصول كتابه التي كانت تنشر تباعاً، في مجلة روضة المدارس.

* نشر المستشرق الايطالي لازينو الشرح عام ١٨٧٣، ونقل بعض فصوله المهمة لويس شيخو في كتابه (علم الأدب) الذي طبع في بيروت عام ١٨٨٧.

الخيال الشعري عند الفلاسفة، فأصبحت مجرد حديث مقتضب عن أحد أنواع المنطق، كما نجد في كتب السيد الشريف الجرجاني أو من تلاه. ومن الطبيعي، والأمر كذلك، أن ينسب محمد دياب مفهوم الخيال الشعري إلى المناطقة لا الفلاسفة، فهو قد عرف ملخصات المنطق لاكتب الفلاسفة في شمولها وتنوعها. ومن الطبيعي، أيضاً، أن يذهب إلى أن التعريف جاء المناطقة به من الشعر اليوناني، فلا يعرف أن التعريف تبلور في ظل محاولة الفلاسفة شرح كتاب الشعر لأرسطو. والفرق هائل بين شرح عربي لكتاب عن الشعر اليوناني والشعر اليوناني نفسه.

ومع ذلك فهناك أمر مهم يميز محمد دياب عن أستاذه المرصفي. لقد ظل حديث الأستاذ عن القياس الشعري، في المنطق، منفصلاً تماماً عن نقد الشعر وبلاغته. أما التلميذ فقد حاول ــ جاهداً ــ أن يقدم مفهوماً للشعر يفيد فيه ــ فضلاً عن كتب البلاغة والنقد المتاحة من التراث ـ من شروح المنطق، فوصل ما انقطع عند أستاذه، وواجه إشكال التعريف العروضي بمفهوم الخيال الذي لم يخطر على بال أستاذه، عندما حاضره عن الشعر، وابتدأ التلميذ خطوته المهمة بالتسليم بأن الشعر يقوم على التأثير في النفس. والتأثير، فيما رأى، أمر يتجاوز الوزن في ذاته، بدليل عدم تأثر النفس بالوزن في منظومات النحو. وإذن، فلا بد من إرجاع التأثير إلى شيء آخر، يبرر اهتزاز النفس إزاء شعر قد يخالف معتقداتها . ولابد أن يكون هذا الشيء هو التخييل لأن النفس، فيما تقرر كتب المنطق المتأخرة نقلاً عن الفلاسفة، أطوع للتخييل منها إلى التصديق، والقول الخيالي ألذ للنفس من القول البرهاني وأغرب منه . عندئذ ،يصبح الشعر « قضايا خيالية » . ويصبح التخييل مصدر تأثر النفس بالشعر، كما يصبح الشعر نفسه متميزاً عن منظومات النحو. قد نقول إن هذه النتيجة التي وصل إليها

التلميذ ، ذاتياً فيما يبدو ، ليست جديدة ، إذ سبقه إليها غير واحد من نقاد الإحياء الشوام ، كانت صلتهم بالتراث الفلسفي أعمق من صلة التلميذ وأستاذه معاً. ولكن يبقى أن عقلانية التلميذ فَضَّتْ إشكالاً لم يَفُضُّهُ النقل عند الأستاذ، كما أنها نجحت في كشف قصور التعريف العروضي، وفي نبذه عندما أكدت ضرورة جمع الشعر «بين شرطي الوزن والخيال» على أساس أن الخيال علة تأثير جوهرية يزيدها الوزن جمالاً.

وما دام المناطقة قد ساعدوا، على هذا النحو، في نقض التعريف العروضي، ومن ثم التفرقة بين الشعر والنظم، فمن المبرر أن نسمع إعجاباً بما يسمى تعريفهم، بل نواجه تقبلاً لبعض جوانبه بين شعراء لم تكن صلتهم وثيقة بالمنطق . ولم يكن من قبيل المصادفة أن نسمع شاعراً مثل حافظ إبراهيم يقول في مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه:

> «ولقد وفقت جماعة المنطق بعض التوفيق حيث قالوا إن الشعر هو كل ما أحدث أثراً في النفس وخيره ما كان موزوناً، فلم يحبسوه في تلك الأوزان وتلك القوافي، بل أوسعوا له المجال فجعل يتنزه بالتنقل من رياض المنظوم إلى جنان المنثور، فإذا عثر به خيال الشاعر نظمه تارة ونثره أخرى(٤٠)».

ولقد صدر ديوان حافظ عام ١٩٠١ أي بعد سنة واحدة من كتاب محمد دياب، ورغم اللغة المجازية التي نسمعها في مقدمة الديوان إلا أن تأكيد الخيال، باعتباره الخاصية النوعية للشعر، تأكيد واضح في المقدمة كلها، وهو تأكيد يرتبط «مباشرة» بجماعة المنطق، وينطوي على تقبل ضمني للتهوين من شأن الوزن بالقياس إلى الخيال.

ولكن إيجابية الموقف، عند محمد دياب وفي تقديم حافظ لديوانه، لاتنفي

جذر التوتر الكامن في الموقف نفسه بين القطبين المتناقضين على المستويين الأخلاقي والمعرفي، ومن هنا يلج محمد دياب ــ مرغماً ــ منطقة الموازنة الحادة بين التخييل والتصديق، فيتقبل مبدأ التعارض الحاد بينهما، ويقول إن هناك شعراً جيداً يخلو من «القضايا الخيالية»، كقول لبيد:

ألا كل شيء ما خــــلا الله باطل وكل نعــيم لا محــــالة زائـــل

ولكنه سرعان ما يفرّ من هذه الموازنة فيؤكد أن «الشعر الخيالي أجذب للنفس وأشد تأثيراً فيها من غيره، فهو الأحق بأن يسمى شعراً[41]».

والولوج في الموازنة قرين الفرار منها فكلاهما تعبير عن وقوع في أسر موقف صعب، ينطوي على نقيضين، يصعب التسوية بينهما.

وتتضح صعوبة الموقف من زاوية أخرى، عندما يتحول التوتر بين النقيضين من دائرة المنطق إلى دائرة البلاغة، فنواجه موازنة حادة أخرى بين «المعانى العقلية» و «المعاني التخييلية». وهي موازنة ترتد بنا، في جذورها البلاغية، إلى عبد القاهر الذي يردنا، بدوره، إلى الفلاسفة. لقد تقبل عبد القاهر الثنائية الحادة بين التخييل والتصديق في الشعر ونقلها عن المستوى المنطقي إلى المستوى البلاغي، فوازن بين العقلي والتخييلي من المعاني. وتنطوي موازنته بين هذين النوعين على الثنائية الأساسية الكامنة في نظرية الخيال نفسها. وأهم من ذلك أنها موازنة تنحاز، صراحة، إلى العقلي فتفضله على التخييلي، من حيث المحتوى المعرفي والتأثير الأخلاقي. ومن هنا قرن عبدالقاهر «العقلي» من المعاني بكل مايشهد له العقل بالاستقامة ويتضافر العقلاء في كل أمة على تقريره والعمل بموجبه، وقرن «التخييلي» بما يرده العقل ويقضي بعدم انطباقه على الواقع، إما على البديهة أو بعد نظر[42].

ولقد تقبل الإحيائيون هذه الموازنة عن عبد القاهر بعد أن عرّف الإمام محمد عبده بكتابيه «الأسرار» و«الدلائل» فاستغلها تلامذة الإمام من أمثال على عبد الرازق فى كتابه «أمالي في علم البيان» (١٩١٢)، ومحمد الخضر حسين الذي جعل من «التحقيق»، وهو «المعنى العقلي» عند عبد القاهر، قاعدة تنتظم عليها حياة الأمم، أما التخييلي من المعاني فقد قرنه بالقياس «الخادع[٤٣]».

ومن المؤكد أن هذا التقبل للموازنة بين التخييل والتصديق ــ وكان يعني تسليماً بالأسس المعرفية والأخلاقية التي يقوم عليها تطبيق نظرية الخيال عند عبد القاهر ــ كان يدعم ذلك الازدواج الكامن في طبيعة القوة المخيلة التي تقع موقعاً متوتراً بين طرفي النفس المتباعدين. وهو ازدواج ستكون له أبعاده الأخرى في التصورات الإحيائية. لكنه، في نهاية الأمر، ورغم تجلياته المتنوعة، التي سنتوقف عندها في الفقرات التالية، لن يتجاوز هذه الثنائية التي قرنت اللمعة الخيالية، عند البارودي، بطرفين متعارضين هما سماوة الفكر وصحيفة القلب، وجعلت من الشعر، عند حافظ، وعاء للحقيقة ومسرحاً للخيال.

- ٣ -

إن التصورات التي عرضناها، إلى الآن، تصورات تراثية أصلاً، بمعنى أنها جوانب من نظرية الخيال، كما قدمها فلاسفة الإسلام، وكما تمثلها وطورها بلاغيو التراث ونقاده.

صحيح إن الإحيائيين لم يتعرفوا كتابات مهمة للفلاسفة والنقاد على السواء. ولكن المادة التراثية التي أتيحت لهم، مخطوطة أو مطبوعة، كانت كافية لأن تمكنهم من إعادة فتح باب الاجتهاد في نظرية الخيال. ولعل

أسبقهم في ذلك أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ ــ ١٨٨٧) الذي كتب فصلاً في (الجوائب) عن «التخيل» وكذلك الأب اليسوعي لويس شيخو (١٨٥٩ ــ ١٩٢٧) الذي نشر (عام ١٨٨٧) كتابه (علم الأدب) مع ملحق له، في جزأين، يضم مجموعة خصبة من المباحث القديمة في علم الشعر والخطابة لنقاد التراث وفلاسفته، فضلاً عن فصول عن الخيال والخيالي و «التصور والتمثل» و «الحافظة»، ناهيك عن نقوله المباشرة من الفارابي وابن سينا والغزالي، وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو الذي طبع قبل ذلك بسنوات. ومن المؤكد أن النشر المبكر لتلخيص ابن رشد لفن الشعر (١٨٧٣) قد ساعد على اقرار المكانة الثابتة لأرسطو[٤٤]. ولقد أفاد الإحيائيون، بالمثل، مما وقعوا عليه من إنجازات بلاغيي التراث ونقاده، وبخاصة عبد القاهر الذي أشاعه الإمام محمد عبده (١٨٤٩ ــ ١٩٠٥) بين أوساط المثقفين*.

لقد دفعت هذه الخبرة بالتراث نقاد الإحياء وأدباءه إلى ربط الشعر بالخيال، والنظر إليه باعتباره عملية تخيلية عمادها التخيل. ومن هنا تمكن

* بدأ الشيخ الإمام تدريس كتابي عبد القاهر في الأزهر بعد عودته من منفاه بالشام (١٨٨٨) ونشرهما، بعد ذلك، مع تأسيسه جمعية إحياء الكتب العربية عام ١٩٠٠. ومن الذين حضروا دروس الإمام: أحمد تيمور، ومصطفى لطفي المنفلوطي، وحافظ إبراهيم، وعبد الرحمن البرقوقي، وعلي الجارم، وعلي عبد الرزاق. وقد دفعت هذه الدروس علي عبد الرزاق فيما بعد، إلى تأليفه كتاب (أمالي في علم البيان) (١٩١٢)، وكذا البرقوقي الذي نشر تقديم محمد عبده لكتابه في العدد الأول من مجلة البيان الذي يعتمد فيه أساساً علي عبد القاهر. وقد أفاد حافظ ابراهيم من هذه الدروس إفادة تتضح في حديثه ــ غير مرة ــ عن التخييل وعبد القاهر. راجع تاريخ الإمام ١/ ٧٥٧ ــ ٤٧٤، أحمد عبيد: ذكرى الشاعرين ١٠٤ ــ ١٠٥ حافظ إبراهيم: ليالي سطيح / ٣٥ إسحق الحسيني النقد الأدبي/ ٨ ــ ١٠.

محمد الخضر حسين من كتابة مؤلفه المهم عن (الخيال في الشعر العربي) (١٩٢٢) وهو أول كتاب فيما أعلم مؤلف في الموضوع في نقدنا الحديث. ومن المهم أن نلاحظ أن الإحيائيين استندوا إلى التراث العقلانى الذى تبلورت، فى جنباته، النظريات البلاغية والنقدية عند العرب. ومن النادر أن نجد واحداً من الإحيائيين يتجاوز هذا التراث العقلاني إلى التراث الصوفي، مثلاً، حيث توجد نظرية مغايرة للخيال، لم يكن لها صدى مؤثر، رغم ثرائها، في الإنجازات البلاغية والنقدية (يمكن للمرء ، أحياناً، أن يلمح عناصر إشراقية عند الرافعي، وبعض روافد لابن عربي عند المنفلوطي، ولكنها في النهاية عناصر وروافد لاتشكل تياراً أساسياً في تفكير كل منهما).

إن العقلانية التي رادها، في هذا العصر، رجال من أمثال رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ ــ ١٨٧٣) وجمال الدين الأفغاني (١٨٢٩ ــ ١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩ ــ ١٩٠٥) وغيرهم كانت تبحث عن نظيرها في التراث، وكانت تجد هذا النظير في التراث العقلاني للفلاسفة والمعتزلة وغيرهما. وبقدر ماكانت هذه العقلانية تفتش عن نظائرها في التراث، فإنها كانت تفتح باب الاجتهاد في كل ما تجده، استناداً إلى تمييزها الخصب بين العقل والنقل، وتفضيلها الأول على الثاني، استجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة، لم تكن لها حلول مباشرة في المعطيات التراثية. ومن هنا يبدو فارق مهم بين نظرية الخيال في التراث وتجلياتها النظرية فضلاً عن تطبيقاتها العملية عند الإحيائيين. هذا الفارق يعطي للتطبيقات الإحيائية ثراء، بل يجعل منها بمثابة نظرية أخرى مختلفة في الدرجة.

إن فتح باب الاجتهاد لم يكن يعني التوقف عند جوانب بعينها من التراث، فحسب، فلقد كانت حركة المجتهد الإحيائي تتسع لتستوعب،

فضلا عن الإفادة من تراثه، الإفادة من بعض معطيات الفكر الأوروبي التي أتيح له الاطلاع عليها. ولم يتردد رفاعة الطهطاوي «الشيخ الأزهري» في الافادة من معطيات الفكر الفرنسي التي وجدها مفيدة لقومه، فحدثهم، ضمن ماحدثهم عن «الريثوريقي» ــ علم البلاغة عند الفرنسيين. ومن المؤكد أن إفادة رفاعة كانت تتحرك في ضوء تصورات محددة لا تختلف كثيراً عن تلك التي حكمت حركته في التعامل مع تراثه الخاص. لقد كان مفكراً مسلماً يعاني مشكلات كثيرة. وكانت بدايته، في حل هذه المشكلات، منطلقة من الاجتهاد في فهم الجوانب الأصيلة من تراثه، والاعتزاز بها، ثم الإفادة، في ضوء الفهم، مما لايجده، بشكل مباشر أو غير مباشر، في تراثه(٤٥).

وإذا انتقلنا من هذا المستوى الأعم إلى المستوى الأخص المرتبط بنظرية الخيال أمكن لنا أن نقول إن الإحيائيين الذين تقبلوا النظرية التراثية لم يترددوا، طويلاً، في تطعيمها بمعطيات غربية، لاتتنافر مع العناصر الأساسية التى تحكم نظريتهم التراثية المتبناة. صحيح أن من فعل ذلك قلة قليلة بالقياس إلى الكم الضخم من نقّاد الإحياء وبلاغييه، وصحيح أن ذلك تم ابتداء على أيدي مثقفين شوام ، لم يكونوا واقعين تحت وطأة اقتناع حاد كاقتناع رفاعة الطهطاوي، عندما جزم أن علم البلاغة في اللغة العربية أتم وأكمل منه في غيرها. ولكن تبقى الحقيقة المؤكدة أن مجموعة من الإحيائيين بدأت في تطعيم نظرية الخيال التراثية بمعطيات أجنبية، ومنذ فترة مبكرة ترجع إلى نشاط أحمد الشدياق في (الجوائب). ولم يمض وقت طويل حتى تسربت هذه المعطيات الجديدة، وتواشجت مع المعطيات التراثية، فلم يتردد شيخ أزهري آخر، مثل محمد الخضر حسين، في أن يفيد من هذه المعطيات

الجديدة، فيحدثنا عما يقوله علماء النفس، في كتابه الرائد عن الخيال في الشعر العربي أو في رسائله الإصلاحية. وما كان يمكن لهذا التواشج أن يتم لو لم تكن المعطيات الجديدة قابلة، أصلاً، للتناغم مع المعطيات التراثية، والتحرك معها في الدائرة نفسها من التصور. ومن الطبيعي، والأمر كذلك، أن يفيد الإحيائيون من تبلور نظرية الخيال النيوكلاسية عند أديسون (١٦٧٢ ـ ١٧١٩) Joseph Addison وأن يفيدوا، بالمثل، من الصراع الذي دار بين الرومانسية والكلاسية في فرنسا، في القرن التاسع عشر، بحيث لايفارق تعاطفهم الحقيقي المعطيات الكلاسية التي تتناسب ومعطياتهم التراثية التي تبنوها.

ولا عجب أن يكتب إحيائي، مثل محمد روحي الخالدي كتاباً (١٩٠٤) يتنصف فيه للطريقة الرومانسية (الرومانية) فينتهي أمره إلى التحيز للطريقة الكلاسية (المدرسية)، بل يختتم كتابه بانتقاد شاعره الأثير «فيكتور هوغو» بسبب تعظيمه للأمور، فيشبه قريحة الشاعر الرومانسي بمرآة مكبرة، تكبر الشيء المعكوس فيها، وتجسمه تجسيماً خارجاً عن الحقيقة، وعن العرف والعادة. ومن عادة فيكتور هوغو ـ فيما يقول الخالدي ـ «إرخاؤه العنان للقوة الواهمة والخيالية، ولذا نجد في مؤلفاته مثل «كازيمودو» ومثل الرجل الضاحك » من الأشخاص الموهومة التي لاتوجد إلا في كتاب ألف ليلة وليلة وما كان على نسقه». وانتقاد الخالدي للقوة الواهمة أو الخيالية التي لاتعمل على هدى من العقل إنما هو انتقاد يتحرك منطلقاً من تصورات أكبر، جنحت به كناقد إحيائي إلى الجوانب العقلانية من تراثه النقدي، وشدته إلى المعطيات الكلاسية التي وجدها في فرنسا، والتى لاتمثل تناقضاً أو تنافراً مع معطيات تراثه الذي يتحرك منه. ولذلك يتقارب فيكتور هوغو مع

أبي العلاء، عندما تعمل مخيلة الأول في رعاية العقل. أما عندما تتجاوز هذه المخيلة منطقة التعقل «الكلاسية» فإنها تقترب من معطيات تراثية تحوطها الريب، فتصبح شخصية (كازيمودو)، مثلاً، صورة أخرى من شخصيات كتاب ألف ليلة وليلة .

لنقل إن المهم في الأمر كله هو أن يفيد الناقد الإحيائي من أي معطيات متاحة لاتمثل تنافراً مع تصوراته الأساسية أو معطياته التراثية. وما يقال عن الخالدي يقال عن سلفه الشدياق . لقد عاصر الشدياق (١٨٠٤ ـ ١٨٨٧) كولردج (١٧٧٢ ـ ١٨٣٤) ووردزورث (١٧٧٠ ـ ١٨٥٠) ووليم هازلت (١٧٧٨ ـ ١٨٣٠) وغيرهم من أقطاب الرومانسية الإنجليزية، ولعله سمع عن نظرياتهم في الخيال، ولكنه لايتوجه مباشرة إلا إلى النيوكلاسيين، ويفيد منهم لأنهم، في النهاية، لا يمثلون تنافراً مع المعطيات التراثية التي يتبناها. ومن اللافت للانتباه أن نجد الشدياق، في مقاله المبكر عن «التخيل»، يستعين بأديسون، محرر مجلة المشاهد (١٧١١ ـ ١٧١٢، ١٧١٤Spectator) التي صاغ فيها أفكاره المؤثرة عن «مباهج الخيال» في أوائل القرن الثامن عشر، مستعيناً بفلسفة هوبز وجون لوك على وجه الخصوص[٤٦]. بل من الطريف أن نجد الشدياق يناقش آراء أديسون ويفند بعضها على أساس من صلته بتراثه الفلسفي. لقد ذهب أديسون، مثلاً، إلى أن كل فاعلية الخيال تعتمد على حاسة البصر، لأن هذه الحاسة، وحدها، هي التي تمد المخيلة بالصور. وهذا هو مايعترض عليه الشدياق الذي يقول:

> «زعم العلامة أديسون أن حاسة النظر هي وحدها المادة التي تمد المخيلة بالأفكار. وهذا القول ليس على إطلاقه فإن للحواس الأخرى اشتراكاً فيه، فإن من ولد أعمى، مثلاً، لايزال يسمى في مخيلته تآلف

الأصوات التي انقطعت عند سماعه، ولا يزال يعي في ذهنه وعقله الأشياء التي وقعت عليها حاسة لمسه»[٤٧].

وما يقوله الشدياق، في اعتراضه، قائم على معطيات تراثية تؤكد أن التخيل ينشأ عن الصور التي تختزنها الذاكرة، والتى تشارك فيها كل الحواس. صحيح أن التخيل يتأثر بما يطرأ على الحواس، ولذلك يفقد الأعمى القدرة على التخيلات البصرية، لكنه يظل قادراً على تخيل المسموعات والمشمومات وغيرها، لأن التخيل، في النهاية، «تبع للإدراك الحسي» بكل مجالاته، كما يقول إخوان الصفا وغيرهم[٤٨].

إن الشدياق، بصنيعه ذلك، يجمع بين تقاليد متقاربة. تتجانس فيها معطيات التراث العربي مع معطيات النيوكلاسية الغربية، فيتدعم كل منها بالآخر، وتتشكل صياغة جديدة لنظرية الخيال في الشعر. ومن هذا المنطلق يتوقف الشدياق عند المخيلة العقيمة و «المخيلة المنتجة»، و يوازن بينهما موازنة تفيد من تفرقة أديسون (أديصون) بين العملية الأولى والعملية الثانية للخيال وتفرقة الفلاسفة بين الجانب الاستحضاري والابتكاري من المخيلة. وعندما يتحدث الشدياق عن المخيلة المنتجة باعتبارها المنة الطبيعية التي هي العمدة، «في اختراع الصنائع واتقان التصوير وتأليف الكلام المنظوم»، وباعتبارها القوة التي يتصور بها الشاعر أشخاصاً ينسب إليهم صفات وأحوالاً، «ويخترع مالا أصل له كما كان دأب أوميروس في جميع ذلك» فإنه ــ أي الشدياق ــ لايفعل أكثر من ترديد ماقاله الفلاسفة عن قدرة المخيلة على التأليف وما قاله أديسون عن العملية الثانية للخيال في آن .

ولم يشعر الشدياق بأي تنافر بين معطيات تراثين مختلفين، لأن كل المعطيات تلتقي حول التسليم بمبدأ واحد، مؤداه أنه «ينبغي للشاعر أن

تكون تخيلاته غير مفرطة، أو متجاوزة حد الاقتصاد والسلامة، فلا ينبغى له أن يتخيل مالا يصح تآلفه بعضه ببعض[٤٩]».

ولنلاحظ أن المبدأ الذي يقرره الشدياق هو المبدأ نفسه الذي صدر منه الخالدي، في موازنته المسهبة بين الطريقة الكلاسية (المدرسية) والطريقة الرومانسية (الرومانية). وإذا كان الشدياق يؤكد حد الاقتصاد والسلامة فإن الخالدي يؤكد، على طول كتابه، المبدأ نفسه الذي يرى «أن التخيل الشعري ينبغي أن يكون مقروناً بالتعقل»[٥٠].

ومعنى هذا كله أننا إزاء تحولات في النظرية التراثية للخيال. وهي تحولات تقوم، في جانب منها، على الإفادة من أي معطى غيرتراثي لايتنافر مع عناصر التراث المتبناة. ولكن التحولات لها جانب آخر، أحسبه هو الذي دفع، أصلاً، إلى الإفادة من معطيات مغايرة غير تراثية.

-٣-

لقد صيغت النظرية التراثية للخيال في مهاد فلسفي. بدأت ــ أولاً ــ كجانب من شرح فلاسفة الإسلام لكتاب الشعر الأرسطي، ثم تجاوزت ذلك لتحل مشكلات مغايرة لتلك التي واجهت أرسطو نفسه، فصارت بناء جديداً متميزاً، يواجه مشكلات الشعر العربي (الغنائي) لا الشعر الملحمي أو الدرامي اليوناني. ولقد ساهم في هذا البناء الجديد نقاد وبلاغيون متعددون، لم يحاول واحد منهم أن يطبق النظرية على أشكال النثر القصصي، تلك الأشكال التي لم تؤرق أحداً لهوان شأنها بالقياس إلى الشعر بعامة وشعر المدح بخاصة. صحيح أن هذا الشعر ظل في منطقة الصدارة طوال عصر الإحياء، لكن أشكاله تعددت. وأهم من ذلك أن المنظور الأدبي كله قد تغير تغيرات مهمة، مصاحبة لتحولات أدبية جذرية. لقد برزت أنواع شعرية

مغايرة للقصيدة العمودية، قصيدة المدح في الغالب، فتجاوبت معطيات الشعر القصصي القديم، بعد أن كانت في منطقة الظل، مع ماترجم من الشعر الغربي، فظهرت «العيون اليواقظ» لمحمد عثمان جلال ثم حكايات شوقي وغيرهما. وما إن ترجمت إلياذة هوميروس (١٩٠٤) حتى أخذ الشعراء والنقاد في البحث عن إمكانية نظم ملاحم عربية أو إسلامية، وانتهي البحث بصياغة الزهاوي لمطولته «ثورة في الجحيم»، (١٩٣١) إحياءً لرسالة الغفران (النثرية)، ومحاولة أحمد محرم (١٨٧٧ ــ ١٩٤٥) لصياغة «مجد الإسلام» أو «الإلياذة الاسلامية»، وصاحب اكتشاف الملحمة، عموماً، إعادة اكتشاف كتابات نثرية قصصية، صار التمسك بها تعبيراً عن اعتزاز قومي بماض مجيد، يسبق فيه أبو العلاء، مثلاً، برسالة الغفران دانتي بألعوبته الإلهية (كما يسميها غير واحد من الإحيائيين) وميلتون بفردوسه المفقود. وأهم من ذلك كله تقبل نوعين أدبيين جديدين، هما المسرحية والرواية. صحيح أن هذين النوعين صيغا، في البداية، صياغة لم تفارق معطيات التراث القصصية، ولكن كلا النوعين يتصل بنبت مغاير، انتقل من الغرب بعد أن ازدهر في تراث مخالف وتقاليد أدبية متميزة.

إن كل هذه التحولات الأدبية التي تصاحب ظهور أنواع أدبية جديدة، وانتقال أنواع قديمة من الظل إلى الضوء، هي في النهاية تعبير عن مشكلات اجتماعية جديدة، وإثارة لمشكلات نقدية أجدّ، لاتقتصر، بداهة، على الشعر الغنائي فحسب. وإحدى المشكلات النقدية المثارة لابد أن تتصل بطبيعة الخيال في كل هذه الأنواع. وهنا، لابد أن يثار سؤال ضمني مهم مؤداه: هل يتميز الشعر، وحده، بطابعه الخيالي أم أن الخيال صفة لازمة تكمن في كل كتابة أدبية؟

إن الطبيعة الخيالية للشعر تتجلى، في جانب منها، من خلال استخدامه المجازي للغة. والاستخدام المجازي يعني انتقالاً في الدلالة من ناحية، وتمثيلاً للحقيقة من ناحية أخرى. هذا البعد المجازي موجود، بمعنى من معانيه، في المسرحية والقصة، رغم أنهما نوعان أدبيان متميزان عن الشعر. إنهما تمثيل للحقيقة لا الحقيقة عينها. وإذا كان «التمثيل» يعني بلاغياً، أداء لمعنى نتنقل، معه، من مثال إلى ممثول فإننا، في المسرحية ، ننتقل من الأحداث والشخصيات إلى حقيقة، هي المقصد من ورائهما. وكما ينطوي التمثيل، بلاغيا، على تجسيد لمعنى مجرد هو من خبايا العقول التي جسمت حتى تراها العيون، فيما يقول عبد القاهر[٥١]، تنطوي المسرحية على أداء لفكرة تغدو الفكرة معه «مجسمة للأبصار» فتخرج، فيما يقول محمد المويلحي (١٨٥٨ ــ ١٩٣٠)، «من الغيبة إلى الشهود ومن القول إلى الفعل[٥٢]». وبمثل هذا اللون من التفكير تتحول دلالة «التمثيل» فتتجاوز حدود «المعاني التخييلية» لتستوعب آفاق الأداء المسرحي، فيصبح المسرح تمثيلاً، كما تصبح المسرحية نفسها رواية تمثيلية «ماهي إلا ضرب مثل جامع للأطراف والتفاصيل[٥٣]». ولن يفارق مصطلح التمثيل، في ظل هذا التحول الجديد، التخييل، إنه يظل مرتبطاً به على نحو يكشف عن تحول في معطيات قديمة، لتستوعب متغيرات جديدة. ومن هنا يتلازم التمثيل والتخييل على لسان محمد المويلحي، عندما يحدثنا عن ذهاب عيسى بن هشام إلى «دار التشخيص والتمثيل وبيت التصوير والتخييل[٥٤]».

لكن لهذا التحول مسربا آخر، تحركت فيه معطيات تراثية أخرى ساهمت في الاقتراب من الطبيعة الخيالية للمسرح. وهي معطيات تتصل بلون من الأداء الدرامي في التراث، هو خيال الظل. إن «خيال الظل» أو «ظل الخيال» إذا شئنا الدقة، فيما يقال[٥٥]، لون من تمثيل الحقائق والأفكار، وهو

بحكم تسميته، يقود إلى التفكير في الدور الذي يلعبه الخيال وتقوم به المخايلة. وليست «المخايلة» في النهاية سوى صفة أخرى للتخييل تطلق على مجال لايختلف كيفياً. إنها عملية إيهام بوقائع وأحداث وأشخاص. ولقد قال ابن دانيال (١٢٥٠ ـ ١٣١٠)، وهو يقدم إحدى «باباته» وهي «طيف الخيال»، إن «تحت كل خيال حقيقة[٥٦]». وكان يعني بذلك أن المشاهد «الظلّية» التي تقوم على «المخايلة» إنما هي مشاهد «تخيّل» للمشاهدين أفكاراً ومعاني . لتكن هذه «المخايلة الظلية» محاكاة تحاكي أفعالاً وشخصيات، كما يقول بعض دارسيها[٥٧]، فإنها تظل تخييلاً لأفكار ومعانٍ يراد به إحداث لون من التوجيه السلوكي للمتفرجين. ذلك لأن من يقوم بعملية المخايلة، وهو الممثل المختفي وراء ستار، يؤدي أفعالاً تخيل أحداثاً وشخصيات عن طريق دمى، يراد بها التأثير في المتفرجين. إنه «مخايل» و«خيالي» في آن. وهو «مخايل» لأنه يتولى «بالدمى» تحقيق عملية المخايلة التي تنطوي على إيهام، وهو «خيالي» لأنه يشتغل بصناعة الخيال التي تؤثر في الآخرين. ولذلك فإن طبيعة عمله لاتتباعد تباعداً تاماً عن فاعلية التخييل الشعري ، إذ يظل هذا الممثل المختفي، مساهماً في عملية إيهام تقوم على إمكانية النظر إلى الموضوع الواحد من أحد نقيضيه. ومن ثم فهو يدفع المتفرج إلى عملية مقايسة غير واعية، عندما يقترن الموضوع بما هو أقبح أو أفضل منه، مقايسة يغدو معها المتفرج أطوع للتخييل منه للتصديق.

ولم يكن من الغريب، والأمر كذلك، أن تجد الموازنة بين التخييل والتصديق في نظرية الخيال الشعري مثالاً لها في خيال الظل. إن تخييل الشاعر، من زاوية تعارضه الحاد مع الحقيقة ، هو إبداع لصورة «يقيمها الشاعر من غاية خياله كذباً ومينا[٥٨]». ومن هذه الزاوية يتساوى التخييل الشعري مع خيال الظل، ذلك لأن التخييل في الشعر «هو أشبه بخيال

الظل يخاله الصغير الذي لايعد من خيار الفتيان حقيقة ماثلة للعيان، حتى إذا شب عن الطوق رفضه، رغبة منه عن كذب رجل من وراء ستار، يمثل صوراً موهومة، إذا أزاح المرء الحجاب عنه لم يجد هنالك مما يخيل إليه شيئاً مذكوراً[٥٩]». ومادام الأداء الدرامي لخيال الظل ينطوي على الإيهام من حيث إنه تمثيل مخادع، فإنه يمكن أن يستخدم، كالتخييل الشعري، استخدامات متعارضة، ولذلك كان خيال الظل، فيما يذكر مؤرخوه منطقة صراع بين من يريدون استغلاله لمجرد التسلية الخشنة، أوالتهذيب الأخلاقي، أو الدعاية السياسية، لأنه بحكم طبيعته التخيلية ينطوي على الطرفين المتناقضين اللذين يشدان المخيلة الإنسانية نفسها إلى عالم العقل مرة وإلى عالم الحس والغرائز مرة أخرى، ومن ثم من الممكن أن يوظف توظيفاً مزدوجاً، ينصرف إلى الخير أو إلى الشر.

إن الصلة بين خيال الظل والمسرح، على هذا النحو، تبدو وثيقة. ويمكن للمفكر الإحيائي الذي يشاهد «التياتر» لأول مرة أن يسترجع خيال الظل، من حيث طبيعته التي تقوم على المخايلة، ومن حيث غايته التي ترتبط بتوجيه السلوك، فيقرن بينهما قراناً لافتاً، يتأسس معه فن «التياتر» الجديد على سند من معطيات تراثية. فتتدعم الطبيعة الخيالية لهذا الجديد، بحيث يصبح فن «التياتر» فناً خيالياً له نظير تراثي يقوم مثله على «التمثيل». ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتوقف رفاعة الطهطاوي، وهو يحدثنا عن مشاهداته في باريس، للمسرح، ويقول:

> «ولا أعرف اسماً عربياً يليق بمعني السبكتاكل أو التياتر. غير أن لفظ سبكتاكل معناه الأصلي كذلك. ثم سمي بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خيالياً، بل الخيالي نوع منها.. ولا مانع من أن نترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالي[٦٠]».

إن «التياتر» تمثيل يجمع بين طرفين، يرتبط أولها بالأحوال والوقائع ويرتبط ثانيهما بأمثلة الأحوال والوقائع. أي أنه ينطوي، مثل الشعر، على «الحقيقة» و«الخيال» معاً، فيصبح لوناً من الفن الأدبي البديع، يقول عنه عبد الله النديم (١٨٤٤ ــ ١٨٩٦):

> «تمثيل الأحوال والوقائع المسمى بالتياتر. فن بديع يقوم، في التهذيب وتوسيع أفكار الأمم وأخبارهم عن الوقائع التاريخية والتخيلات الأدبية، مقام أستاذ وقف أمام تلاميذه يلقنهم العلم بما يمثل إليهم نفوسهم ويمثل إليهم طبائعهم.

ومن هنا كنا نسمع عن التمثيل ــ المسرح ــ باعتباره تشخيصاً خيالياً، يقوم فيه الممثلون بأداء أدوار لشخصيات وأحداث من صنع الخيال، لكنها تكتسي، على خشبة المسرح، زي الحقائق الواقعة. إن الممثلين، فيما يقول النديم معقباً على مسرحية «هناء المحبين» لاسماعيل عاصم، «يشخصون الخيالات في صور حقائق واقعية» فيسيطرون على الجمهور، ويأخذون بمجامع القلوب[٦١]».

من الطبيعي أن يتم التحول نفسه في إطار الرواية. وهنا، مرة أخرى، يواجهنا «التمثيل» الذي تتسع دلالته القديمة كما تتسع دلالة التخييل، ليقترنا، معاً، في وصف هذا النوع الأدبي الجديد، أعني الرواية التي صارت تقوم على تصوير «لأحداث نفسانية، وأهواء إنسانية[٦٢]». وكما ارتبط المسرح بضرب المثل كذلك ترتبط الرواية بالأمر نفسه، خاصة عندما تفهم باعتبارها نوعاً يهدف «إلى جعل المثل مطابقاً لأحوال الممثل لهم ليكون أبلغ في الوقع وأكثر تحقيقاً للغاية[٦٣]». وعندئذ، تقوم حوادث الرواية «مقام الأمثلة والشواهد» التي «تُمَثِّل الشهامة والمروءة وتضحية النفس[٦٤]»، أو

«تُمَثِّل التاريخ تمثيلاً إجمالياً بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية[٦٥]». ومن هذه الزاوية تتشابه الشخصيات والأحداث في الرواية مع نظيرهما فى المسرحية على أساس من «التمثيل» الذى يجسد المجرد فى الرواية «فلا ترى شخصاً فيها إلا تمثلت فيه خُلُقاً معيناً، ولا تمر بك حادثة إلا فهمت لها معنى[٦٦]». ويتشابه التمثيل في الرواية، أخيراً، مع التمثيل في المسرح من حيث إن كليهما ينطوي على «واقعة مخترعة» تمثل «الغرض المقصود من المتكلم[٦٧]»، فتصبح الرواية تخييلاً، لأن التخييل يتسع «لعقد محاورة أو إنشاء قصة»[٦٨]. وكما تحدث المويلحي عن المسرح باعتباره بيتاً للتصوير والتخييل يتحدث عن روايته حديث عيسى بن هشام، على أنها حديث «موضوع على نسق التخييل»[٦٩] تماماً كما تحدث غيره عن «رواية تخييلية من روايات زولا[٧٠]».

ترى أيمكن، والأمركذلك، أن ينحصر الخيال في مجال الشعر؟ أو يصبح التخييل خاصية نوعية للشعر فحسب؟ إن الأمر ممكن مادام الإحيائي يقارن بين الشعر والنظم، أو يفرق بين الشعر وغيره من العلوم. ولكن عندما يقارن الإحيائي بين الشعر وأنواع أدبية أخرى، كالمسرحية والرواية، فإن هذا الخاصية النوعية للشعر لابد أن تتجاوز هذا النوع وتنطبق على غيره من الأنواع. ومن الطبيعي، بعد أن اتسع مفهوم الأدب، أن تتسع دلالات الخيال لتشمل هذا المفهوم المتسع. قد تظل الصور الخيالية أقرب إلى الشعر مماعداه، في تصور الناقد الإحيائي، لكن هذا الناقد لن يتردد في التسليم بأن «المنثور من الكلام يشارك الشعر في اشتماله على الصور الخيالية[٧١]»، أو التسليم بأن القصص الموضوعة تنطوي على تخيل، لأن التخيل فطري «في الشعراء وكبار الكتاب أولي الأذهان المتوقدة والمتخيلات الواسعة القوية[٧٢]».

وبذلك يتميز الأدب، عامة ، بما فيه «من حسن البيان وقوة الخيال» لأن الخيال من أكبر أسباب النجاح في الأدب(٧٣).

ولذلك تحدث إبراهيم اليازجي، عام ١٨٩٩، عن التعريف الفلسفي (ولم يقل المنطقي) الذي يرى في الشعر معاني «من تواجد القريحة واختراع المخيلة مما تجرد له النفس من طور الحس وتلحق بعالم الخيال». فرفض هذا التعريف، لأن الخيال في تقديره ليس هو علة التأثير في الشعر فحسب «لأن القصص الموضوعة تكون كذلك، وهي تكتب بالنثر على الغالب لابالشعر(٧٤)». ومن هذا المنظور يتحدث اليازجي عن «القصص المخترعة» من حيث هى قصص خيالية، وعَدَّ منها:

> «الأقاصيص الموضوعة من الأمثال والأساطير ونحوها، وهو غير خاص بالشعر بل هو في النثر أكثر ، ومنه أمثال لقمان وأقاصيص كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء وبستان الأزهار وغير ذلك مما يكثر في الخطب والمناظرات وما جرى في طريقها.. وقد يكون في الشعر والنثر معاً كما في كتب المقامات وبعض المناظرات الفكاهية وصفات بعض المخلوقين والحوادث الطبيعية كما فعل السيوطي في مقاماته وابن حبيب في كتابه نسيم الصبا. وأما في الشعر فأشهر ماجاء منه كتاب الصادح والباغم للهباري، ومما كتب في أيامنا العيون اليواقظ للمرحوم محمد بك عثمان جلال(٧٥)».

ولسنا في حاجة إلى أن نؤكد، بعد ذلك، أن مالم يكن يدخل تراثياً في إطار نظرية الخيال قد دخل فيها، وأصبحت المقامات وحكايات الحيوان وغيرها من أشكال القص، مجالا من مجالات الخيال الذي أصبح شاملاً لكل نتاج أدبي.

- ٥ -

إن ما يقوله شوقي عن عين الشاعر الذي يقف «بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه في الذر ويجيل أخرى في الذرا[٧٦] وما يقوله الرافعي عن الشعر الذي يخلق ، كالحلم، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت[٧٧]،كلاهما قول يُذَكِّر بصورة الشاعر التي صاغها ثيسيوس في مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» عندما قال:

إن عين الشاعر في تقلب محموم،

تجوب مابين السماء والأرض، والأرض والسماء.

وكما يجسم الخيال،

أشكال الأشياء المجهولة،

يمنحها قلم الشاعر شكلاً، ويخلع على الهباء،

مستقراً واسما[٧٨].

ولكن هناك فارقاً أساسياً بين التقلب المحموم لعين الشاعر، كما يصفها ثيسيوس، والتقلب المتعقل لعين الشاعر عند شوقي، كما أن هناك فارقاً بين مايشكله الخيال عند ثيسيوس، وما يشكله الخيال عند الرافعي ، فإن التعقل يزن تقلب العينين عند شوقي، ويقودهما إلى البحث عن العبرة في الطبيعة كي تلفتنا إلى عجيب صنع الباري، وتصوغ لنا حقائق هذا الصنع، فالشاعر ماخلق إلا لوصف الكون وتقرير المبادىء الاجتماعية. إنه يقف إزاء الطبيعة، ويقلب عينيه، ويمر على الأشياء في هدوء عاقل وحكمة متزنة، تجعل من الشعر أخباراً وحكمة، «وهما لايكونان إلا من عليم مجرب[٧٩]».

ولا يختلف هذا الذي يقوله شوقي عن المبادىء الكلاسية التي عبر عنها محمد روحي الخالدي، عندما أكد أن أصحاب الطريقة المدرسية (الكلاسية)

يذهبون إلى أن مرتبة الكمال في الأدب هي تمام النسبة بين الفكر والتعبير، كما أنها موازنة بين التخيل الشعري والتعقل، «بل يشترطون وجود هذه الموازنة في جميع الحواس، فإذا كان التخيل الشعري في التأليف الأدبي منافياً للعقل فلا يعتبرون ذلك التأليف على نهج الطريقة المدرسية[٨٠]». وأصحاب الطريقة المدرسية (الكلاسية)، من هذا المنظور، لايفترقون كثيراً عن الشاعر الإحيائي. إنهم يقدرون الحقيقة والتعقل، ويرفضون الغلو والإغراب، ويفهمون جلال الخيال وجماله على أنه ضرب من التناسب والتوازن، تصبح معه القصيدة كأنها «هدية فكر» أو[٨١]:

حولية صاغها فكر أقر له بالمعجزات قبيل الإنس والخيل

كما يقول البارودي ــ أستاذ شوقي . وعندما تصبح القصيدة «هدية فكر» أو «حولية صاغها فكر» فإنها تصبح قرينة الحقيقة والصدق، ومجالاً من مجالات «ارتباط التصوير الذهني بالشيء الحقيقي»، حيث لايشكل الخيالي مايجافي المحتمل، أو يناقض المعقول[٨٢].

وفي إطار هذه الثنائية، بين التخيل والتعقل، يصبح الخيال تابعاً أميناً يتلقى هبات العقل من أفكار ومعان، ويلبسها بعض مايجملها، عندما تقدم إلى المتلقين. والعقل نفسه، في إطار هذه الثنائية، ليس قوة خلاقة تماماً. إنه يعني تعرف الأصول وضبطها، دون أن يكون قادراً على خلقها. ومن هنا فهو إدراك لما هو قائم ووصول إليه فحسب. وكما أن أصل الإدراك هو الوصول إلى غاية ثابتة سابقة عليه، كذلك العقل إثبات ورؤية (وليس رؤيا) وليس خلقاً لمعطيات لها وجود قَبْلِيّ سابق. وأعلى مراتبه هو ما يسمى «العقل المستفاد» الذي يتوصل بالمعقولات الحاضرة لتحصيل المجهولات الغائبة، فيما يقول المرصفي (في الوسيلة الأدبية[٨٣]). ولكن المجهولات الغائبة تظل

غائبة فحسب، بمعنى أنها موجودة وثابتة، سواء أدركها هذا العقل المستفاد أو لم يدركها. كأن كل علاقة العقل بالمجهولات الغائبة هي علاقة من يكشف لامن يخلق، ومن يعرض لا من يصوغ، ومن يشرح الثابت لا من يبني المتغير.

ولذلك كان الأدب نفسه عرضاً للتجربة العامة للإنسان وليس خلقاً لعوالم جديدة. وكيف يكون الأدب خلقاً لعوالم جديدة «وهو معرفة الأحوال التي يكون الإنسان المتخلق بها محبوباً عند أولى الأمر[٨٤]»؟ قد تكون عبقرية الأديب، فيما يقول الزهاوي في «سحر الشعر»، إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية أو مادية غير منتبه إليها[٨٥]، لكن هذا الإلفات إلفات إلى ماهو قائم فعلاً، وليس خلقا أو مساهمة في خلق حقائق مادية أو اجتماعية جديدة. ومن هنا كان الأدب الخالد، كالشعر الخالد، هو «ما انطبق على الحقائق» لا مايخلقها، كما أن الشاعر هو من «يحيط بناموس اجتماعي فيفرغه في قالب النظم[٨٦]» وليس من يعدله أو يعيد خلقه.

ولن يختلف الأمر كثيراً لو تصورنا، مع بعض الإحيائيين، أن هذا الكون الذي نعيش فيه سجن كبير لا نجاة لنا منه، فدور العقل هو «اظهار أسرار هذا الكون الذي نصبح فيه ونمسي، ونحن غافلون عن كثير من حقائقه، ولا ندري بأية عبارة نترجم عنها، ولا كيف نوضح شعورنا وإحساسنا بهذا الوسط الذي نحن فيه وهو سجن لنا ــ والدنيا سجن المؤمن[٨٧]». وهذا الذي يقوله ناقد، كالخالدي، لايفترق كثيراً عما يؤمن به شاعر، كالبارودي، يرى أن الفتى «حيثما كان أسير القدر» وأنه[٨٨]:

لعمرك مــاحَيٌّ وإن طــال سيره يُعدُّ طليقاً والمنــون لــه أســر

قد يكون في فهم العالم على أنه سجن أو أسر مايحمل توتراً وشوقاً إلى تجاوز هذا السجن، وهو توتر يذكر ببعض توترات أبي العلاء وأشواقه. ولكن توتر العقل الإحيائي لم يكن من ذلك النوع الذي يحطم جدران سجنه أو يتجاوزها. إنه يظل قانعاً بها، باعتبارها قدره أو قضاءه الذي لا محل للشكوى منه أو التمرد عليه *. ومن هنا يظل المسعى الانساني محصوراً في أطر محدودة، أشبه بجدران هذا السجن. ويظل هذا المسعى مرتبطاً بالكشف عمّا هو قائم لكنه غير معروف أو ملتفت إليه. وكل وصول إلى حقيقة ، عند هذا المستوى، وصول إلى ماهو مخبوء، وليس خلقاً لما هو غيركائن. إن الحقائق ثابتة، وهي ملقاة إزاءنا، وما علينا إلا أن نلتفت إليها. والمعانى التى ينظمها الشاعر أو ينثرها الأديب لاتفترق عن هذه الحقائق. إنها أشبه باللآلىء في الأصداف. والعقل الاحيائي، في أصفى حالاته، عقل أشبه بالغائص على اللؤلؤ، يكد ويجهد، حتى يصل إلى المخبوء، ولكن اللؤلؤ كان موجوداً فى أصدافه، قبل أن يأتي إليه الغائص .ويكشف عنه *.

وقد مدح حافظ ابراهيم البارودي بقوله:

سلبت بحار الأرض در كنوزها   فأمست بحور الشعر للدر موردا

والتشبيه يتكرر كثيراً في شعر حافظ، من مثل رثائه في صبري (٢/ ٢٠٩)

ليهـــدأ عـــمان فغواصـــه   أصيب وأمسى رهـــين الحفر

فقـــد كـــان يعتـــاده دائبـاً   بكـــوراً رؤوحـــاً لنهب الدرر

---

* راجع ما يقوله الأفغاني في رسالة القضاء والقدر وبخاصة ص ١٨٤ من أعماله الكاملة.

* ليس التشبيه من عندي، فلقد ذهب محمد سعيد، في كتابه (ارتياد السحر في انتقاد الشعر ـ ١٨٧٦) الى أن جميع الفضائل والحكم وجوامع الكلم درر يواقيت تخرجها قرائح الشعراء وألسنة الفضلاء من قرار مجاز النفوس والكون.

أو (١/ ٦)

ويسلب أصداف البحار بناتها بنفثة سحرٍ أو بخطرة أفكــار

أو (١/ ٢٤):

صغت القريض فما غادرت لؤلوة في تــاج كسرى ولا في عقـد بوران

أغريت بالغوص أقلامي فما تركت في لجة البحر من در ومرجان

شكا عـــمان وضجّ الغائصون به على اللآلى وضجّ الحــاسد الشاني

إن مسعى العقل، هنا، على كده ورهقه، يتحول إلى كشف ماهو قائم وإلى تعريف ماهو معروف، أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحاً أكثر وضوحاً وظهوراً مما كان. ولذلك يمكن أن يُشَبَّه العقل بمنظار «يبصر مانأى عنه» فيما يقول البارودي. والفرق كبير بين العقل الذي يبصر فحسب والعقل الذي يخلق. إن العقل الأول قرين نظرة تنفر أشد النفور من أي تغيير أو اندفاع في إعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة، أو أي محاولة لكسرها أو تحطيمها. والحقيقة التي ينظر إليها هذا العقل حقيقة جاهزة، أوجدت سلفاً، ليتم التعرف عليها من خارج، فتدرك بالمنطق لا بالحدس. كما أن انفعال الأديب بها لا يعني تشكيلاً لها، لأنها، كحقيقة، تظل ثابتة ومستقلة. إنها، بعبارة أخرى، ليست حقيقة في حالة صنع بل حقيقة في حالة وجود قبلي، لامناص من تقبلها، أياً كانت مظاهرها.

لنقل إن الأديب يقدم موضوعه من وجهة نظر بعينها. ولكن وجهة النظر هذه ترتبط بمخطط محدد عن العالم لايشارك الأديب في صنعه، بل يشارك في الالتزام به وفي التمسك به. ولذلك يعرض الأديب موضوعه عرضاً مؤثراً يشي، أولاً، باقتناعه بالأفكار والمعاني التي يراد نقلها الى الآخرين، كي

يقنعهم بها أو يقودهم إليها. والعرض المؤثر للموضوع يعني اختراعاً لحوادث، أو محاكاة لوقائع، تمثل أفكاراً معطاة، بطريقة تجذب القارىء أو تستميل خواطره. ومن هذه الزاوية، فحسب، يمكن أن يقال إن عملية تقديم الموضوع نفسها تعكس جانباً ذاتياً من الأديب. هذا الجانب الذاتي هو الذي يميز الأدب عن التاريخ أو الفلسفة، بل عن أفكار المصلحين والمشرعين والقادة، أعني تلك الأفكار التي يمكن أن تصاغ صياغات أدبية متعددة، هي بمثابة أوجه متعددة للدلالة على غرض ثابت. وبدون هذا الجانب الذاتي، أيا كان رأينا فيه، يفقد الأدب، في المنظور الإحيائي، قدرته على التأثير.

هذا الجانب الذاتي يساهم، لاشك، في تحديد بعد مهم من أبعاد الخيال الأدبي، بحيث يصبح الخيال بمثابة انعكاس لحقائق خارجية على صفحة إحساس داخلية، كأننا إزاء حركة تبدأ من الخارج، بمعطيات جاهزة، تنعكس على ماهو في داخل الأديب فيبدو ناتج الانعكاس بمثابة تلوين ذاتي للمعطيات الخارجية الجاهزة. ولكن هنا حركة عكسية يمكن أن تضاد الحركة الأولى، فتبدأ مما هو في الداخل لتجسمه أو تجسده خلال المعطيات الجاهزة في الخارج. ومن هنا يبدو تشبيه المرآة الذي يلح عليه الاحيائيون من منظور مختلف، فيعكس الأدب، مثل المرآة ،معطيات من الخارج مرة ومن الداخل مرة أخرى. كأن الأديب يرى نفسه في «الطبيعة» ويرى «الطبيعة» في نفسه. والشاعر، على هذا النحو، يرى مافي نفسه من العواطف والإنفعالات بالأفكار مجسماً يصور المنظور والمسموع وغيرها من صور المحسوسات. كما يرى، أيضا، كل هذه في نفسه بصور العواطف والانفعالات . وبعبارة أخرى، نقول إن الشاعر يرى نفسه فى الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ويرى الطبيعة تتخيل في نفسه بصورة الإحساسات والانفعالات «ليس بين

هذه في نفسه وبين صورها في المرآة إلا أن هذه محسوسة بالحس الظاهر وتلك من المعاني والوجدانيات[٨٩]».

لنقل إن هاتين الحركتين العكسيتين تنتجان فعلين مختلفين، من حيث الظاهر، ففي الأولى نرى الطبيعة مشخصة، فتكتسب الجمادات أفعالاً وخصائص إنسانية، وتتجلى الحقائق للعيان حية نضرة، وتتبدى أفكار الآخرين وانفعالاتهم مجسدة كأننا نراها فى لوحة. بعبارة أخرى ، تسري الحياة في وصف الشاعر «فيعاد الموصوف والأشياء» كما يقول اسماعيل صبري (١٨٥٤ ـ ١٩٢٣)[٩٠]. كما يجسد المؤلف المسرحي الطباع والخصال كأنه مصوِّر يشخّص ماهو معنوي، مثل شكسبير الذي وصفه شوقي بأنه[٩١]:

ولوع بتصوير الطباع فلـــم يجز بعاطفـــة إلا حسبناه يرســـم
أراني في «ماكبيث» للحقد صــورة تكـــاد بها أحشـــاؤه تتضرم

إن ماهو خارجي، في هذه الحركة، يسقط على ماهو داخلي، وينعكس عليه، فيتبدى بصورته ويكتسي بأرديته فيضاف إلى ماهو خارجي بعد مؤثر لا يغير من جوهره، وإن غير من أغراضه ومظاهره. أما في الحركة الثانية فما هو داخلي يسقط على ماهو خارجي، لا ليحوّل ماهو في الخارج أو يعيد تشكيله، وإنما لكي يكتسي بعض أرديته، أي لكي يتجسد من خلاله فحسب. والإسقاط، هنا، لايعني إلغاء الخارجي على حساب ماهو داخلي، أو تحويله تحويلاً يفقد معه الخارجي وجوده الثابت، وخصائصه المستقلة، إنما يعني إلصاقاً واكتساء فحسب، بمعنى أن انفعالات الأديب تبحث في الخارجي عن أردية مناسبة، تظل لها قيمة مستقلة. ويزيد الأمر وضوحاً، بل ثباتاً إن شئنا الدقة، أن انفعالات الأديب نفسها ليس لها وجود مستقل. إنها انفعالات بحقـائق مقررة سـلفاً، وحركتها إلى الخارج حـركة محددة سلفاً،

من حيث إنها تبحث عن النظائر المحسوسة المرتبطة بالحقائق المقررة نفسها.

وكأن هاتين الحركتين اللتين أتحدث عنهما جانبان متقابلان من خط متصل أشبه بالخط الذي يصنع دائرة، يبدأ من نقطة لينتهي عائداً إليها. والبداية هي حقائق مقررة (أفكار ومعان محددة سلفاً أقرها مصلحون ومشرعون وقادة) تتحرك صوب العالم الداخلي للأديب لتنعكس عليه، فتكتسي رداءه، ثم تعود بدورها، بعد أن أصبحت داخلية لتنعكس على العالم الخارجي فتكتسي رداء جزئياته المحسوسة. وبين البدء والختام، في هذه الحركة الدائرة، ليس هناك خوف من اضطراب الحركة، وتوجهها في غير مسارها. لأن العقل يظل قابعاً في مركز الدائرة يحدد مسار الحركة تحديداً يردها إلى بدايتها التي لاتفارقها أبداً. كأنها حركة داخل سجن شبيه بهذا السجن الذي تحدث عنه الخالدي ،عندما قال إننا نتحرك في وسط هو سجن لنا.

-٦-

ولا بأس على الاحيائيين، من هذا المنظور، لو شبهوا حركة الخيال بحركة الطائر أو البراق. إن الدلالات التي ينطوي عليها هذا التشبيه تعني أن الخيال صورة أخرى لعالم الوقائع، قد يتباعد عنها كما يتباعد الطائر أو البراق، عندما يحلق بعيداً عن الأرض، لكنه سيعود إليها حتماً، سواء تباعد في تحليقه أو قرب. إن التحليق يعني، أولاً، لوناً من التجاوز المؤقت لعالم الوقائع. ومن هنا تنطوى حركة الخيال على نوع من الراحة ــ المؤقتة ــ من مشاكل قائمة. ويعني التحليق ــ ثانياً ــ النظر إلى هذا العالم الواقعي من عل. وفي هذا بعض التعرف المجدد عليه. ويعني ــ ثالثاً ــ حتمية العودة

إلى هذا العالم وعدم إمكانية مفارقته، وإلا لما كان للتحليق معنى. ومن هنا تحدث شوقي عن الخيال باعتباره تحليقاً، على أساس أن الشعر ليس من حاجات العمران المادي، ولكنه من كماليات العمران الأدبي «الذي تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة والمادة المجردة، وتميل في بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر ومن فضاء إلى سواه[٩٢]». وتحدث المنفلوطي عن العوالم المناظرة التي قاده إليها الأدب فحلّق فيها: «وهكذا لا أزال محلقاً في هذا الجو البديع من الخيال، أضحك مرة وأكتئب أخرى، وأتغنى حيناً وأبكي أحياناً[٩٣]».

ولكن هذا التحليق الذي يتجاوز عالم الوقائع، عند شوقي والمنفلوطي، لايعني مفارقة تامة. إن الأمر أشبه بالنظر إلى هذا العالم نفسه من منظور آخر فحسب. ومن هنا فإن تحليق الخيال لايعني تشويهاً للحقيقة، أو خلقاً لها. إنه تجاوز يمكننا من النظر إليها من بعد فحسب، كأننا نراها من عدسة «تقرّب ما نأى» فلا تغيره، وإن غيرت من كيفية تأثرنا به. ولذلك يعود شوقي فيقول:

> «زعمت عصبة أن أحسن الشعر ماكان بواد والحقيقة في واد، فكلما كان بعيداً عن الواقع، منحرفاً عن المحسوس، مجانباً للمحتمل، كان أدنى في اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس، والغلو البغيض إلى العقول السليمة[٩٤]».

إن الاغراق الثقيل عند شوقي قرين الغلو البغيض. كلاهما نتيجة للمفارقة القائمة بين عالم الخيال وعالم الحقيقة الواقعة، كما أن كليهما أمر لازم لأي تحليق لاينتهي بالعودة إلى نقطة البداية. ومن هنا يعود المنفلوطي فيصل

مابين نهاية التحليق وبدايته، ويلح على التصوير الصحيح، والتمثيل السليم. وكلاهما يعني عدم مفارقة عالم الحقيقة الذي يعرضه الأديب على أنظار قرائه، كأنه يضعه في أيديهم. ولذلك يؤكد المنفلوطي الخيالي باعتباره مرآة موازية للحقيقي، يعني، بذلك، مرآة قد تضيف تأثيراً لكنها لاتحدث تشويهاً، فيتلازم الطرفان المتوازيان، ويصح للمنفلوطي أن يقول:

«إني ماكنت أكتب حقيقة غير مشوبة بخيال، ولا خيالاً غير مرتكز على حقيقة، لأني كنت أعلم أن الحقيقة المجردة عن الخيال لاتأخذ من نفس السامع مأخذاً، ولا تترك في قلبه أثراً... كما كنت أعلم أن الخيال غير المرتكز على الحقيقة إنما هو هبوة طائرة من هبوات الجو، لاتهبط أرضاً ولا تصعد إلى سماء[٩٥]».

إن حركة الطائر أو البراق، إذن، حركة محددة داخل هذا الكون الفسيح والمنغلق كالسجن في الوقت نفسه . وليس هناك أي خوف من العثار في تحليق الخيال، مادام العقل، روح الحقيقة ممسكاً بعنانه. ولقد قال حافظ إبراهيم، ذات مرة، واصفاً شعر شوقي[٩٦]:

تخذ الخيال لــه براقاً فاعتلى   فـوق السها يستن في طـيرانه
ماكان يأمن عثرة لــو لم يكن   روح الحقيقة ممسكـاً بعنانه
هل للخيال وللحقيقة منهل   لم يبغـه الورّاد في ديــوانه

إن شعر شوقي يتخذ الخيال براقاً له، لكن تبقى روح الحقيقة ممسكة بالعنان. ومن هنا كان التوازن والانضباط بين ماهو داخلي وماهو خارجي. ولكنه توازن في صالح الخارجي، مادام العقل، روح الحقيقة، هو الذي يمسك بالعنان، وماظلت حركة الشاعر مهما انطلقت حركة محددة :

يمــــلي عليها عقلـــــه وجنانـه ماليس ينكره هـــوى وجدانـــه

لنقل إن الشعر «التخييلي» يجسم التخيلات الفكرية والأوهام العقلية «وأنت تعلم أنه متى اطلق المرء لفكره العنان ، وحلّه من قيود المشهودات التي حوله، جرى في ميدان ينطبق على قوة جنانه ومدى نفسه وبيانه، ونسبة ذكائه وحجاه، وسرعة خطوات نهاه ، يطير في أفق ضيق أو فسيح، بحسب هوى قوادمه وخوافيه في الريح»(٩٧)، فذلك قول يجعل الخيال محلقاً مرة أخرى، في آفاق يتوقف مداها على النهى والذكاء والحجا، وكلها أسماء تشير إلى العقل الذي يقف وراء هذا التحليق. وقد تفضي بنا التخيلات إلى مالم يسبق وقوع شيء مثله تحت حواسنا، ولكن هذه التخيلات تظل معقولة بالذوق السليم الذي هو قرين العقل. وقد يطلق الفكر جواده «في أطراف البر الشاسع، والبحر الخضم الواسع، فإن لم ير به مايرضيه أفلت عقاب خواطره في أعالي الجو الفسيح يسبح، حتى يقنص المعنى البديع والتخيل المليح(٩٨)». لكن القنص يعني أننا إزاء شيء موجود من قبل، ولسنا إزاء فعل من أفعال الخلق. إن القنص ــ مايصاد ــ يظل في موضعه حتى يصل إليه القانص، تماماً كالدر الذي يظل موجوداً في أصدافه من قبل أن يأتى إليه الغائص. والفارق الذي يتحدث عنه قسطاكي الحمصي بين طبقات التخيلات، أى بين من يسافر فكره إلى المدى الفسيح ومن يعجز فكره فلا يرى بعين مخيلته إلا ماوقع تحت بصره، هو فارق في درجة الجهد المبذول في الوصول إلى ماهو قائم سلفاً. «إن ذلك كله تخيلات ولكنها تتفاضل بتفاضل العقول(٩٩)».

-٧-

وينطوي تشبيه حركة الخيال بحركة الطائر أو البراق على بعد دلالي آخر،

يناظر الخطين المتقابلين في الدائرة التي تحدثت عنها. إن حركة الطائر تتم عبر بداية ونهاية. ولكنها ليست حركة وحيدة الاتجاه. إنها قد تبدأ من أسفل لتنتهي إلى أعلى، مرحلياً، لكنها تنعكس فتبدأ من أعلى لتنتهي إلى أسفل. وكذلك الأعمال الأدبية من حيث ثنائية الخيال والحقيقة فيها. وهناك فارق، من هذا المنظور، بين الحقيقة التى تتبدى عبر الخيال، والخيال الذي يتبدى عبر الحقيقة. كأننا إزاء مسلكين مختلفين في الدرجة، ولكنهما متفقان في النوع، ماظلت النسبة بين الخيال والحقيقة قائمة، وماظل المحك النهائي للأدب هو التوازن بين طرفي الثنائية. فمن الممكن للأديب أن يصوغ الأحداث الواقعية صياغة واقعية . والأمر، بعد، أشبه بمسلكين مختلفين ينتهيان الي غاية واحدة.

في المسلك الأول نسمع شيئاً قريباً مما يقوله المويلحي، في مقدمة (حديث عيسى بن هشام) عن وصف روايته بأنها حديث موضوع على نسق التخييل. لكن التخييل، عند المويلحي، كساء للحقيقة التي هي الأصل، فالحديث كله «حقيقة متبرجة في ثوب خيال، لا خيال مسبوك في حقيقة، حاولنا به أن نشرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ماهم عليه في مختلف طبقاتهم من النقائص التي يتعين اجتنابها والفضائل التي يجب التزامها». إن مثل هذا التحديد لدور التخييل يجعل من الخيال وعاء لاحقاً لحركة بدأت من الحقيقة. أما المسلك الثاني فإنه يتحرك من الخيالي لينتهي إلى الحقيقي. وهنا تخترع حوادث، قد لاتحدث في الواقع، بحيث لايعود القارىء «قادراً على تمييز الحقيقة من الخيال».

إن تقبل هذا المسلك الثاني يفتح سبيلاً إلى النظر في الأبعاد الأليجورية للقصص الذي يمكن أن يصاغ على ألسنة الحيوان، أو يصور عوالم غير

أرضية، كالعالم الآخر مثلاً. ولقد بدأ هذا اللون من القصص نظماً، عندما صاغ محمد عثمان جلال (العيون اليواقظ ـ١٨٧٠) وعندما صاغ شوقي حكاياته المعروفة (نشرت ١٨٩٨). ومن الطريف أن يتضمن العمل الأول حكاية عن «تأثير الحكايات في العقول[١٠٠]»، لا تفترق في مغزاها عما يقوله شوقي في «حكاية الصياد والعصفورة». لكن هذا اللون من القصص، في كل أشكاله، يظل واضحاً في مغزاه ، فهو يبدأ بحكايات غير حقيقية تنتهي إلى أفكار حقيقية، في نوع من ضرب المثل الذى يلفت الفطن، فيما يقال. إنه مثال خيالي يوازي الممثول الحقيقي. وهو، من هذه الناحية، اختلاق قد يتجاوز الإمكان، أو لايقع في الوجود، لكنه يمكن أن يُتقبل مادامت عناصره الخيالية تردنا إلى الوجود وبالتالي تردنا إلى الحقيقة. وفي هذا الإطار يمكن تقبل الملاحم القديمة ويمكن الترحيب بترجمة «إلياذة هوميروس» في شعائر احتفالية لافتة للانتباه»* . ونقرأ حديثاً (في مقدمة الألياذة/ ٦١) عن قدرة هوميروس، رغم اختراعه مالا أصل له، على «مزج الحقيقة بالخيال مزجاً يخيل لك أنهما تآلفاً فتحالفا »[١٠١].

ولكن ثنائية الخيال والحقيقة تظل قائمة وراء النظر إلى هذا المسلك كله، ويظل الخيالي مقبولاً طالما يقودنا إلى الحقيقي، ولم يتعارض معه في النهاية. ومن هنا تتأسس موازنة طريفة بين الكوميديا الالهية لدانتي ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري وهي موازنة لافتة، تستحق وقفة، لأنها تكشف عن

---

* راجع نجيب متري، هدية الألياذة، وهو مجموع ما كتبه أرباب المقامات السامية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء عند ظهور الألياذة، مع تفصيل الحفلة الوطنية التي أقيمت اكراماً لصاحبها الفاضل. مطبعة المعارف ١٩٠٥.

صفحة مجهولة من بدايات الدراسات المقارنة الحديثة، على مستوى القصص ، كما تكشف، في الوقت نفسه، عن هذه الثنائية الأساسية بين الخيالي والحقيقي.

لقد بدأت هذه الموازنة في أواخر القرن التاسع عشر، عندما كشف عبد الرحيم أفندي أحمد، ممثل مصر في مؤتمر المستشرقين الحادي عشر الذي عقد في باريس عام ١٨٩٧، النقاب عن الصلة بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية. وعلى أساس من هذا الكشف انتهى عبد الرحيم أحمد إلى أسبقية رسالة الغفران وتأثيرها في الكوميديا الالهية ووعد بنشر رسالة الغفران التي كانت مخطوطة في ذلك الوقت[١٠٢].

ومنذ أن ألقى الرجل بحثه الذي لم يطبع للأسف (فيما أعلم) بدأت الموازنة بين رسالة الغفران والكوميديا الالهية. ولقد تحركت هذه المقارنة، منذ البداية، على أساس أن العملين يقدمان أحداثاً خيالية مخترعة، يراد بها تمثيل مجموعة من الحقائق والأفكار *.

ومن هذه الزاوية تحدث البستانى (١٨٥٦ ــ ١٩٢٥)، في مقدمة ترجمة

---

* لاشك أن موازنة عبد الرحيم أحمد تحركت في إطار تيار أسبق من الموازنة بين الشعر العربي والشعر الأوروبي، وهو تيار يرجع في جانبه الأخص إلى مثل مانشره محرر المقتطف عام ١٨٨٦ بعنوان «شذور الإبريز في نوابغ العرب والإنجليز» وهو مقال مسهب في الموازنة بين أبي العلاء وجون ميلتون صاحب الفردوس المفقود (راجع المقتطف عدد مايو من هذه السنة وقارن بها كتبه جورجي زيدان عن أبي العلاء وميلتون في السنة الثانية من الهلال ١٨٩٤ ص ٤٥٢) كما يرجع في جانبه الأعم، إلى مثل مانشره نجيب الحداد (١٨٦٧ ــ ١٨٩٩) عن المقابلة بين الشعر العربي والإفرنجي في (البيان ـ ١٨٩٧) .

الإلياذة (١٩٠٤) عن رسالة الغفران وعن أبي العلاء الذي «أوغل في التصور حتى سبق دانتي الشاعر الإيطالي وميلتون الإنجليزي إلى بعض تخيلاتها». ومن المنطق نفسه، تحدث جورجي زيدان (١٨٦١ ــ ١٩١٤) (تاريخ آداب اللغة العربية) عن رسالة الغفران التي كتبها أبو العلاء «على أسلوب روائي خيالي لم يسبقه إليه أحد، فتخيل رجلاً يصعد إلى السماء، ووصف ماشاهده هناك، كما فعل دانتي شاعر إيطاليا في الكوميديا الإلهية، وكما فعل ميلتون الإنكليزي في الفردوس المفقود، ولكن أبا العلاء سبقهما ببضعة قرون». أما قسطاكي الحمصي فيقوم بدراسة مقارنة مسهبة بين الكوميديا الالهية (أو الألعوبة الالهية كما يسميها متابعاً سابقيه) منطلقاً من مبدأ أساسي هو «جمال التخييل» الذي لايتحقق إلا عندما يقترن بالتعقل.

يبدأ الحمصي موازنته بالحديث عن «رسالة الغفران» التي يرى فيها بياناً يعجز المصور عن تصوره، لأنها « قد جمعت بدائع الابتكار وبداءه التخيل ودقائق التصوير وغرائب التشخيص[١٠٣]». ولكن رسالة الغفران، رغم بداءة التخيل فيها، «لاتتجاوز معقول السامعين[١٠٤]». إن مافيها من خيال مخترع، يخالف المعقول، يظل مرتبطا بمعقول عصرها الذى كان يعتقد ما فيها من ناحية، فضلاً عن أنه يظل خيالاً ممكناً لايفارق المنطق، ولا يتجاوز الاحتمال من ناحية ثانية. أما طابعه التمثيلي فيتجلى في المقصد الأساسي الذي أراده أبو العلاء، عندما صور هذه الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر بما فيه من جحيم وفردايس وصراط. ولا شك، عند الحمصي، أن رحلة أبي العلاء كانت مهاداً انطلق منه دانتي. ولكن الفرق شاسع بين الاثنتين. إن أبا العلاء صاحب خيال متعقل، بينما دانتي عاشق تخييل ووهم، لايحب الحقيقة ويهرب من الوضوح . ومن هنا كانت الألعوبة الالهية تصورات

متناقضة، توقع ناقدها في بحران من الدهشة والحيرة والدوار لما اشتملت عليه من خلط غريب، وأوهام وتخيلات، يتداخل بعضها في بعض، كأنها «خلط منظوم أو هذيان محموم(١٠٥)».

إن دانتي لم يكن مبتكراً في عمله. كما أن الكوميديا الالهية بنت رسالة الغفران «لايسترها ماألقاه دانتي عليها من جلاليب الظلمات(١٠٦)». ومن أظهر عيوبها «بعدها عن المعقولات أي مخالفتها للمنطق(١٠٧)». صحيح أن التخيل هو أعظم أركان الشعر ولكننا إذا جردنا التخيل من المعقول «لا يبقى ثمة تخيل ولا شيء يسمى بشيء(١٠٨)». وإذا نظرنا إلى مابين المعري ودانتي من تباعد في التخييل «نجد في تخيل المعري شيئاً من شبه الإمكان، وآخر من شبه المعقول. وأما في تخيل دانتي أو تخييله لنا، فنجد مالا نستطيع له تصويراً ولا تخييلاً، مع أنه يكتب منظوماً ، ولكننا نشعر أنه يموه أكاذيب يلفقها وغرائب ينمقها، تنظمها قريحته ويصورها قلمه ليظهر براعة اختراع الموهومات. وإن قلت إن كليهما يصف أو يلفق أوهاماً وخيالات، قلنا إن من شروط التصنيف ألاّ يكون بعيداً عن المعقول كل البعد، أي ممتنع الادراك كقولنا زيد حديد البصر شديد العمى، أو أنه كان يلتهب جسمه احتراقاً في الماء البارد، أو أنه كان يفر من برده في أتون النار، وهذا أو نحوه عين ماورد في أغلب الألعوبة(١٠٩)». (والناظر في النص يلمح معطيات تراثية ، تتصل بمفهوم التناقض عند قدامة ، تتوافق مع معطيات النيوكلاسية التي كان الحمصي قد تمثلها بثقافته الفرنسية). ويعترف الحمصي بأنه قد جاء في رسالة المعري «شيء مما يخالف المعقول» كحديثه عن الجوزة التي تنشق عن أربع جوارٍ. ولكن ذلك، فيما يرى، كان شائعاً في عصر المعري، فضلاً عن أن المعري لايقرره باعتباره معتقداً يعتقده أو قاعدة علمية يسلم بها «بل

بالعكس من ذلك فإن من معاريض كلامه، بل في كل صفحة من رسالته مايشعر باستبعاده إمكان مايشير إليه من الغرائب(١١٠)». إن الأمر، في هذه الغرائب، أمر سخرية تتجاوز المعقول ظاهراً لتنتهي إلى هدف معقول تماماً، هو بمثابة المقصد الأساسي من الرسالة.

إن الموازنة، على هذا النحو، موازنة بين خيال (متعقل) في رسالة الغفران وخيال (محموم) في الكوميديا الإلهية. والخيال المتعقل، في هذه الموازنة، ابن الحقيقة، وربيب المنطق، وقرين الممكن والمحتمل. أما الخيال المحموم فهو نقيض الحقيقة وقرين الوسواس والصرع وابن الطبيعة السوداء. «وما دانتي بأول موسوس نظم فأعجب سامعيه(١١١)». وإذا كان إنشاء المرء مرآة عقله، فيما يقول الحمصي، فلا ريب أن رجاحة عقل المعري واضحة، في كل صفحة من صفحات رسالته. أما دانتي فيصعب جداً على «الناقد المنصف» أن يجد في ألعوبته شكلاً أو خيالاً عاقلاً «فالخلط فيها أضاع الإصابة، وغشي على العقل بستر كثيف ، حتي ظهر فيها رجل أوهام وخرافات ... يردد في هذيانه أكثر ماحفظه متداخلا بعضه في بعض حتى جاء بهذا الخلط العجيب(١١٢)». أما أخلاق دانتي فكلها عكس أخلاق أبي العلاء، عبوس وكآبة، وحقد وشراسة وحب وانتقام. لقد فقد دانتي الخلق الجميل، وفقدت ألعوبته المغزى الخلقي النبيل، مثلما فقدت المنطق الواضح وعذب التخييل(١١٣). وأصبحت «الألعوبة الإلهية» ــ في النهاية ــ كأنها «صورة كتاب ميت لاصوت إنسان(١١٤)».

-٨-

وإذا تجاوزنا القيمة التاريخية لموازنة الحمصي، وهي قيمة كبيرة لاشك، إلى ماتنطوي عليه الموازنة نفسها من معطيات فكرية، تصدم نتائجها تصوراتنا

المعاصرة، عدنا إلى هذا التوازي الأساسي بين طرفي المعادلة الصعبة، وهما الخيال والحقيقة، أو التخيل والتعقل. لقد تحقق التوازن في رسالة الغفران ولم يتحقق في الكوميديا الإلهية. صحيح أن هذا التوازن يظل ممكناً مادمنا ننظر إلى الخيالي باعتباره مرآة للحقيقي. ولكن عندما تتحول العلاقة بين الطرفين إلى علاقة تعارض، كما حدث غير مرة عند الحمصي، عندما أصبح الخيالي مرآة مشوهة للحقيقي، فلا بد أن يواجه الناقد مشكلة يصعب حلها، مالم يغير منظوره النقدي تماماً. وتبدو هذه المشكلة عندما يواجه الناقد المحتوى المعرفي للخيالي، فلا يستطيع أن يسوى بينه وبين المحتوى المعرفي للحقيقي. عندئذ يتذبذب في تقبل الخيالي، فيرضاه مرة على أنه لون من الكذب النافع، ويرفضه، في أخرى، على أنه لون من الكذب الضار. وفي كلا الحالين ينسى الناقد ماأكده عن الطبيعة التمثيلية التي قد تفض الإشكال لو فهمت حق فهمها، فلا تجعل من الخيالي نقيضاً للحقيقي، بل طريقة خاصة في تقديم لون متميز من الحقائق. ومادام الناقد لم يفض الإشكال، ومادام يقيس الخيالي بمعايير الحقيقة الثابتة أبداً والجاهزة سلفاً، فلا بد أن يقع في شباك موقف متناقض، يجمع بين مستويين متضادين، تتخبط بينهما المخيلة، بل تجمع في كل منهما بين الصفة ونقيضها.

في المستوى الأول يتقبل الناقد «الخيالي» على أنه تمثيل للحقيقة، يخيّل الفضائل أو الرذائل المجردة، من خلال محسوسات هي ضرب من المجاز، بصورة أو بأخرى، لايقصد بها سوى معناها اللازم الذي لايخالف الواقع أو يناقض الحقيقة. لكن حدود هذا المعني اللازم تعلّق في رقبة قرينة، يطلب منها، دائماً، أن تكون بالغة الوضوح، بالغة التعقل، مغلولة بقيد ماهو مألوف

أو معهود . كأن الناقد، بذلك، يسمح للخيال بأن يحلق، كالطائر أو البراق لكن في مجال أضيق من ذلك السجن الذي تحدث عنه الخالدي. أما في المستوى الثاني، فيضطرب الناقد أمام الخيالي، فلا يلتفت إلى معناه اللازم، بل يلتفت إلى ظاهره الذي يعارض الحقيقة. وعندئذ يتقبل الناقد الخيالي بوصفه لونا من الكذب النافع، على أساس من قرينة معتسفة، أو يرفضه إذ تراوغ القرينة، بوصفه لونا من الكذب الضار . ولا يختلف القبول عن الرفض بحال، ما ظل المنطق هو التسليم بثنائية التعارض وقياس الخيالي على حقيقي ثابت.

وعلى أساس من القبول يتحدث الشيخ أحمد السكندري (١٨٧٥ ــ ١٩٣٨) عن روايات جورجي زيدان التي «يأتي فيها بالممكن والمستحيل والمستملح والمستنكر». وكلها صفات نتجت عن «استرسال الخيال». والخيال «قد يفضي بصاحبه في النثر إلى مثل مايفضي به في الشعر فيكون أعذبه أكذبه[١١٥]». ومن الزاوية نفسها، يتحدث محمد الخضر حسين عن «صدق اللهجة والقصة الخيالية»، فيرى أن القصص الخيالية ضروب، أولها: مايحكى على ألسنة الحيوان أو الجماد؛ وثانيها: مايحكى على ألسنة ذوي نفوس ناطقة، ويدل المتكلم بالقرينة أو بالصريح من القول على أنه اخترعها لتكون «مأخذ عبرة». وهذان الضربان من قبيل الإخبار بما يخالف الواقع والاعتقاد. والذي يستر عيب الكذب، هنا، أن المتكلم لم يوقع المخاطب في غلط وسوء تصور، وإنما يعرض عليه حكمة أو أدب لغة في أسلوب ظريف[١١٦]».

ومن الممكن أن نقول إن محمد الخضر حسين يتقبل كلا النوعين من القصص باعتبارها كذباً غير ضار. ولكن تقبل الكذب لن يفض الإشكال،

إذ لاينفي هوان الخيال ماينطوي عليه من قرينة، ومن هنا يظل الخيالي في وضع مهين، وتظل القرينة مسألة مراوغة، يمكن أن يتحول خفاؤها إلى وصمة أخلاقية ودينية، فيخرج القاص عن حد الصدق إلى حد مناقض، يقترن بالضرب الثالث من القصص الخيالي، وهو ضرب يلازمه إثم لايريم، لايبرره أو ينفيه أن يكون الداعي إلى وضع القصة «ماتحتويه من عبرة أو أدب لغة[١١٧]». وما أسهل أن يرفض الخيالي، والأمركذلك، بل يمكن أن نواجه سخرية مرة أو هجوماً ساحقاً، أو تشكيكاً في النوايا، فتصبح روايات جورجي زيدان «بعيدة عن الحق بعد السها عن أعين الناظرين» ويقال إن جورجي زيدان الروائي «يدخل في التاريخ ماليس فيه ليوجد امرأة يجعلها أساساً لأساطيره كعذراء قريش وفتاة غسان على حين أنه ليس لها وجود إلا في مخيلته[١١٨]».

ولن يفلح في درء هذا الهجوم دفاع جورجي زيدان، إذ إنه يسلم في النهاية، بالمبدأ نفسه الذي انطلق منه الهجوم. إن شأنه، هنا، شأن المنفلوطي الذي قال إن للخيال أعظم الأثر في المجتمع الإنساني (النظرات ١/ ١٤) ثم عاد ووصف أحمد لطفي السيد بأنه «من أقدر الكتاب على الحجة التي لايشوبها كذب ولا تخييل[١١٩]». وفي الأولى كان المنفلوطي يتحدث عن الخيال الذي تنعكس في مرآته الحقيقة، وفي الثانية كان يتحدث عن الخيال المناقض للحقيقة. وهما مستويان متعارضان لاسبيل إلى التوفيق بينهما، مهما ظلت المخيلة تتحرك صاعدة وهابطة بين جانبي النفس المتباعدين. ولا عجب، والأمر كذلك، أن نجد مؤرخاً أديباً ناقداً مثل محمد كرد علي (١٨٧٦ ــ ١٩٥٣) يريح نفسه من هذا التعارض بالكلية، فيتوقف عن المشاركة في كتابة القصة ونقدها، مجيباً من يسأله: «أكبر داع إلى عدم عنايتي بالقصة

اعتقادي أنها مختلقة[120]».* وليس هناك أدنى فارق بين هذا الاختلاق الذي يتحدث عنه كرد علي والتخييل الذي يتحدث عنه المنفلوطي، بل التخييل الذي تحدث عنه، قبلهما، البارودي عندما قال[121]:

لاتحسب الناس فى الـــدنيا على ثقـــة
مـــن أمرهم بـــل عـــلى ظـــن وتخييل

- ٩ -

لنقل، الآن ،إننا نواجه ثنائيات متعددة في كل عالم خيالي يصنعه الأديب، ولنقل، إننا لسنا إزاء عالم خيالي من نوع واحد، بل إزاء نوعين من العوالم. هذان النوعان هما، في نهاية الأمر، تعبير نقدي عما يسمى «المخيلة الاستحضارية» و «المخيلة الابتكارية». وعلى أساس من الأولى يصبح عالم الخيال، كما قلنا من قبل، عالماً مرآوياً، هو انعكاس لعالم من التجارب والأحداث الواقعية . وفي هذا العالم تبدو مظنة الكذب واهية. وعلى أساس من الثانية يصبح عالم الخيال عالماً مغايراً للواقع. وفي هذا العالم تتذبذب مظنة الكذب مع تذبذب القرينة بين الوضوح والخفاء. لكن هناك مايشد هذا العالم إلى منطقة الصدق، وهو ترتبه على قانون المنطق. ولقد توصف المخيلة التي تنشيء هذا العالم بأنها مخيلة إبداعية. لكن علينا أن نؤكد، مع هذه الصفة، مايقول محمد الخضر حسين من أن «المخيلة الإبداعية» لاتفترق في جوهرها عن «المخيلة العلمية» وإن عملها يقوم على التعقل وعلى الإرادة . ومن هنا تتوجه كلتاهما «بإرادة صاحبها، وتعمل تحت مراقبة قواه العاقلة، فتنتقل من صورة إلى أخرى تناسبها ، حتى تجتمع في الذهن صور، يحصل من ترتيبها، على قانون المنطق، إدراك حقيقة كانت خافية[122]».

* محمد كرد علي اتجاهات النقد في سوريا / ٢١٣.

ترى أيمكن أن نقول إن العقل الإحيائي يجد مستراحه في عوالم المخيلة الاستحضارية، على أساس من محبة الحقيقة، وعلى أساس من أن الاستحضار، مهما تباعد الخيال في التحليق، يمثل توازناً بين الخيالي والحقيقي، أشبه بتوازن الصورة في المرآة مع أصلها الذي تعكسه. إن الأمر يبدو كذلك في جانب منه، خاصة عندما نسمع كثيراً عن تشبيه الأدب بالمرآة، أو عن تشبيه الأديب بالرسام أو نسمع الإلحاح على لغة المنظور التي يقدم بها الأديب المشاهد والأحداث والتجارب. ولكن يبقى لعوالم المخيلة الإبتكارية دور يتصل بفاعلية التخييل. إن العوالم الابتكارية للخيال تنطوي على حرية في الحركة، فضلاً عن أنها تتيح للهدف الأخلاقي من الأدب مجالاً أوسع من التحقق. ومن هنا تبدو فاعلية الرواية والمسرحية من منظور متميز. إن الشخصيات التي تخلق، والأحداث التي تلفق، تصاغ صياغة تنطوي على تحسين أو تقبيح. وفي هذا المجال يمكن للخيال أن يخترع من هيئات الحوادث، ويلفق من صفات الشخصيات، مايدعم الأفكار التي ينطوي عليها القص فيبرز الشرير، مثلاً، بصورة فاقعة تنفر من الشر، ويبرز الخير، بالمثل، بصورة تحسن منه. وبمثل ذلك تتمثل مطلقات القيم تمثيلاً مؤثراً، تزيد من فاعليته قدرة المخيلة على الابتكار، وانتقالها من صورة إلى أخرى، يحدث من ترتيب مجموعها ، على قانون المنطق، لونٌ من التخييل المؤثر. ولقد تحدث غير واحد من نقاد الاحياء عن تأليف الأحداث في الرواية والمسرحية. وقال بعضهم عن الرواية:

> «إن اختراع الحوادث وتلفيق الوقائع إنما هما واسطة لاجتذاب القارىء واستمالة خاطره إلى النصائح والإرشادات التي يجب أن تملأ بها الرواية(١٢٣)».

إن العوالم الخيالية المبتكرة، على هذا النحو، تنطوي على تأثير مهم في

المتلقي، ولذلك تقترن فاعليتها بفاعلية التخييل، بل تتحدد في ضوئه، بمعنى أن مافيها من اختراع لايراد لذاته وإنما يراد لأثر محدد بقصد من التخييل. ومن هنا يظل كل اختراع قرين غاية محددة، كما يظل محكوماً بلون من التعقل لايفارق المقصد الذي يحدد حركة الاختراع كلها. ومادامت الإشارة الخيالية للمتلقي هي غاية التخييل فمن الممكن للخيال أن يتحرك على أي نحو شاء داخل هذه الدائرة، فيعيد الخيال تأليف العناصر، ويحلق بعيداً أو قريباً، أو ينسج من معطيات الأحداث الواقعية المتناثرة حدثاً قد لايحدث بالفعل، أو يصور شخصيات مماثلة لتلك التي في الحياة، وإن اختلفت عنها، وذلك كله بهدف هذه الإثارة الخيالية المحددة سلفاً التي ترتبط بمغزى أو مقصد يحكم الحركة كلها.

ومن الطبيعي، والأمر كذلك، أن تنطوي فاعلية الخيال على مشاكلة الواقع فلا تفارق قوانين الاحتمال، ولا تخالف قواعد المنطق. ذلك لأن التأثير في المتلقي لايمكن أن يتم إلا بلون من الإيهام، يخال معه المتلقي أن مايراه هو الحقيقة أو مايجب أن يكون في الواقع. فيعمل المتلقي على هدى من هذا الإيهام ،ويتقبل المحتوى الفكري الذي ينطوي عليه العمل الأدبي، والذي هو بمثابة نصائح وإرشادات . والحديث عن مشاكلة الواقع أو قانون الإمكان يعني أن فاعلية المخيلة الابتكارية يجب أن تحاكي، في حركتها، قوانين العالم ونظام الطبيعة. ومادامت الطبيعة تقوم على الانسجام والتناسب، ومادامت عناصرها تترتب منطقياً على أساس من قانون العلية، فمن المهم أن يتبعها الخيال ويقتفي أثرها. إن الرواية، فيما يقول أحد النقاد، أحداث «يحتمل وقوع حوادثها بحيث إنها لو كانت صادقة لما خرجت عن حد المألوف والمعقول[١٢٤]». وذلك قول يعني أن مايحدثه الخيال في الرواية

شبيه بما يحدث في الطبيعة . وإذا كانت الطبيعة تنطوي على نظام ثابت، تشد العناصر فيه إلى مبدأ منطقي يقوم على السببية، فإن رد الوقائع الخيالية إلى هذا المبدأ يمثل جانباً آخر من التوازن بين التخيل والتعقل، مما يُقوّي في النهاية فاعلية الإيهام، ويساعد التخييل على أن يحدث آثاره. ولقد قيل «إن في حكمة رد الوقائع إلى المعقولات والممكنات مايقوي اليقين، ويؤيد البرهان، ويجعل الضمير ساكناً مرتاحاً»[125].

ومن هذا المنظور تنطوي العوالم الخيالية، المخترعة والمبتكرة، على المبدأ الإدراكي نفسه الذي تنطوي عليه حركة العقل. إن العقل يردنا، عندما يكشف الأسباب القائمة سلفاً، إلى تشابه بين عناصر لانلتفت إليها عادة، ولا ندري شيئاً عن ثباتها. وهكذا، الخيال يقوم، أساساً، على إدراك لون من العلاقات القائمة، سلفاً، بين الأشياء، ويلفتنا إليها عندما يزيح عنها حجاب الألفة. كأنه يردنا بذلك إلى نوع من اليقين بنظام متقن الصنع لعالم نعيش فيه، ولا ينبغي أن نغيره. ووسيلتنا، في هذا اليقين، هي تلك الحركة الخيالية التي لا تفارق التعقل، والتي تلفتنا الى المتشابه الذي لايلحظ وإلي المتماثل الذي لانلتفت إليه، وإلى التجاور الذي نحسبه تباعداً. بعبارة أخرى، تنطوي حركة الخيال على ضرب «دائم» من الشعور بالمشابهة والانسجام.

ولو قلنا إن الخيال استحضاري أو ابتكاري فإن كلا النوعين يتحد مع الآخر في الطبيعة، فيتحول كلاهما، من المنظور الإدراكي، إلى كشف عن علاقات قائمة، من خلال زاويتين متجاوبتين. إن كليهما يكشف عن علاقات موجودة سلفاً، كما أن كليهما يردنا إلى تناسب مكين بين عناصر. ويفترض أن إدراكنا لزاوية التناسب تفضي بنا إلى فعل أو انفعال مرتبط بغاية التخييل. لنقل إن هذه العلاقات التي يكتشفها الخيال تنطوي على

تناسب، لكن هذا التناسب يعود بنا إلى طبيعة العلاقات نفسها، ويردنا إلى القوانين التي تحكمها فإذا توقفنا، عند هذه قوانين، قلنا، مع محمد الخضر حسين، إن العلاقات تتكشف على أساس من قوانين التداعي التقليدية، ذلك لأن العناصر تجتمع في المخيلة على أساس من الاقتران في زمان أو مكان، كما تجتمع على أساس من التباين، فإن الصور التي يكون بينها تضاد لايكاد بعضها يتخلف عن بعض: «فمن تصور الشجاعة خطر له معنى الجبن، ومن مرت على باله الصداقة انساق إليه معنى العداوة». وأخيراً تجتمع العناصر على أساس من التشابه، حيث تتماثل الأشياء في أمور بعينها(١٢٦).

ومن المؤكد أن فاعلية هذه القوانين، من المنظور الإحيائي، تتبدى في مخيلة المتلقي مثلما تتبدى في مخيلة الأديب. إنها علة الحركة الخيالية الأولى (التخيل) عند الأديب، مثلما هي علة الحركة الخيالية الثانية (التخييل) عند المتلقي. وبين الحركة الأولى والحركة الثانية ينهض العمل الأدبي باعتباره وسيطاً، ينتج عن تخيل متعقل للأديب، ليصبح علة تخييل مُهدَّف عند المتلقي، كأنه وسيط يتم عبره توصيل رسالة اكتملت قبل وجوده، بحيث يظل الوسيط مستقلاً عما يحمله، أو يمر عبره، استقلال الشكل عن محتواه، لكن العمل الأدبي، رغم هذا الاستقلال، يظل مؤثراًبمعنى أن تأثيره لاينصب على مايحمله، وإنما ينصب على كيفية عرض هذا المحمول.

- ١٠ -

إن فهم العمل الأدبي، على هذا النحو، يعني أنه كيان ذو طبيعة مزدوجة، تقوم على الفصل بين الشكل والمضمون، بحيث يرتد التخييل ذاته إلى فاعلية الشكل، ويرتد محتواه إلى حقائق أو أفكار مقررة سلفاً. كأن العمل الأدبي يتم

على مرحلتين: مرحلة تقرر فيها حقائق، هي بمثابة أفكار مجردة، ثم مرحلة أخرى لاحقة تكتسي فيها هذه الأفكار المجردة شكلاً مؤثراً يخايل المتلقي، فيجذبه إلى هذه الأفكار ويستميله إليها. ومن اليسير أن نفترض، من المنظور الإحيائي، أن المرحلة الأولى للعمل الأدبي هي مرحلة تكوين المحتوى، أما المرحلة الثانية فهي المرحلة التي يكتسي فيها هذا المحتوى، تخييلاً، هو، في النهاية، الشكل الذي يوصل، مستقلاً، محتوى قد تقرر سلفاً.

ومن هذا المنظور تبدو الحركة الخيالية بمثابة حركة لاحقة لمعنى اكتمل عقلاً، كما يبدو الخيال باعتباره كسوة للحقيقة. ولا تختلف العبارات الخيالية، لذلك، عن العبارات الصريحة الحقيقية. إن كلاً منهما يحمل معنى واحداً، ثابتاً لايتغير. لكن العبارات الخيالية تتميز بجانب شكلي، يتمثل في أنها ترينا المعنى الثابت «في صورة بديعة تتعشقها النفس وتهتز لوقعها طرباً[١٢٧]». هكذا، يظل وجود العبارة الخيالية تابعاً لوجود العبارة الصريحة، فالثانية هي الأصل الذي يوجد أولاً، والذي يحتاج معناه الثابت إلى توصيل، أما الأولى فهي وعاء لهذا المعنى الثابت يتجاوز التوصيل إلى التأثير.

وإذا انتقلنا من مستوى العبارة إلى مستوى العمل الأدبي أمكن أن نجد التمييز نفسه، فنلاحظ الثنائية نفسها بين حقائق تحتاج إلى توصيل ، وتخييل يضيف إلى التوصيل تأثيراً. وسواء كان العالم الخيالي عالماً استحضارياً أو ابتكارياً فإنه عالم ثان لاحق لعالم الحقيقة أو الفكر. والعلاقة بين العالمين هي العلاقة بين محتوى مكتمل يتطلب توصيلا وبين الوسيط المؤثر الذي يقوم بعملية التوصيل. ولذلك يظل التخييل قرين فاعلية الشكل الأدبي الذي تكتسي به العناصر فتنتظم فيه، كما يظل مرتبطاً بتجميع لعناصر مخترعة مؤثرة، تسهم في توصيل محتوى فكري مستقل إلى متلقين . وإذا كان المتلقون

لا يستجيبون ، عادة ، إلى هذا المحتوى بعد تخييله، فمن البديهي أن يعالجهم الأديب بالتخيل، حيث يكتسي العقلي بأردية الخيالي، فيؤثر في المتلقين.

إن التخييل يتجه إلى مخيلة السامع فيثير فيها صور المحسوسات، ولأن تلك الصور وثيقة الصلة بالانفعالات التي تتأثر بها وتؤثر فيها، كان التخييل شديد التحريك للانفعالات، أي أننا نواجه قدرة التخييل على تحسين الصورة القبلية، القديمة، للمعنى أو الفكرة عن طريق تجسيمها أو تمثيلها لحواس المتلقي. وفي هذا السياق يرتبط التخييل بالتقديم الحسي للمعنى. ويقال إن الأديب يستعين بمخيلته التى تعمل في رعاية العقل، ليعرض على المتلقي المعاني القديمة أو الأفكار المقررة في شكل جديد ، يمثل المعنى أمام ناظريه من ناحية، ويجذبه إليه بتداعيات انفعالية من ناحية أخرى. ويستغل الأديب، في هذه الحالة، عادة نفسية توجد لدى المتلقين جميعاً، إذ إن من «عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده في زي غير الذي تعهده، والتخييل يأتيها من هذا الطريق فيعرض عليها المعاني في لباس جديد ويجليها في مظهر غير مألوف[(١٢٨)]». ويترتب على هذه العملية توضيح المعنى لفهم المتلقي أو إدراكه من جهة والتأثير في انفعالاته من جهة أخرى. فقد يضفي التخييل على الحقائق جمالاً مضاعفاً، فيصور الأشياء «بألوان ساطعة وحلي مؤثرة» يراد بها «تمكين السامع من الوصول إلى مقدار الحق والحرص على ألاّ ينقطع منه قسم[(١٢٩)]». وقد يجدد التخييل ما أخلق تكرار النظر إليه بهاءه من الموجودات[(١٣٠)]. وقد يعرض الحقائق المعنوية ويجليها بوجوه مختلفة. لكنه يظل في ناحية وتظل المعاني التي يعرضها في ناحية أخرى.

ومن هذه الزاوية يمكن أن يكون الشعر هو «الحقيقة التي تلبس أحياناً ثوب المجاز[(١٣١)]». كما يمكن أن يكون ثوب المجاز هو التخييل الذي يحرك

نفس السامع لتلقي المعنى بارتياح له وإقبال عليه.

وانظر — إن رمت الثقة بهذا — إلى قول الشاعر:

أخذنا بأطراف الأحـاديث بيننا
وسـالت بأعناق المـطي الأباطـح

فالمعني الذي صيغ لتأديته لايتعدى قولك أخذنا نتناوب الأحاديث والإبل تسير مسرعة في الأباطح. وهذا كما رأيته معنى مبتذلاً وحديثاً لايختص به عابر سبيل دون آخر. ولولا أن الشاعر أورده في هذه الصورة التي خيلت إليك بطاحاً تتدفق بسيل من أعناق الإبل والمطايا لم ينل عندك هذا الوقع من الحظوة والاستحسان(١٣٢).

وكأن التخييل الشعري، بهذا الفهم، «يلذ النفس من حيث إنه يكسو المعنى لباساً جديداً(١٣٣)»، كما أنه يستولي على قوى النفس عن طريق «إلباس المعانى المتأدية إليها.. ثوبا من الخيالات بعد تلوينه باللون الذى يريده الشاعر تبعا لغرضه(١٣٤)». إن الحقيقة المجردة من الخيال «لاتأخذ من نفس السامع مأخذاً ولا تترك في قلبه أثراً(١٣٥)». لأن هذه الحقيقة المجردة تظل عارية غير مؤثرة حتى تكتسي «بروداً من الخيال قشيبة.... تمتلك المسامع وتختلب القلوب(١٣٦)».

وإذا انتقلنا من الشعر إلى الرواية والمسرحية واجهتنا الثنائية نفسها من منظور الأحداث والشخصيات. إن الجانب الحقيقي في الرواية والمسرحية يتمثل في «مواضيع اجتماعية» أو أفكار مضمنة أو «فوائد علمية» أو «حقائق تاريخية» هي، في النهاية، «غرض» الرواية أو المسرحية. أما الجانب الخيالى فهو الحكي الذي تسرد فيه أحداث مختلفة، أو الحوار الذى تتحاور فيه

شخصيات متباينة، تمثل «كساء الهيكل القصصي». ولذلك كان على مبارك (في مقدمة علم الدين ـ ١٨٨٣) يحدثنا عن ضرورة المزج بين العلوم والمعارف من ناحية، والسير والقصص من ناحية أخرى ، بحيث يخرج من هذا المزج كتاب يتضمن كثيراً من الفوائد، في «حكاية لطيفة» ينشط الناظر إلى مطالعتها فينال الفوائد عفواً في طريقه. وبالمثل كان جورجي زيدان، كما يقول في مقدمة الحجاج بن يوسف (١٩٠٢)، يلح على الحقائق التاريخية التي تكتسي ثوب الرواية. وذلك عن طريق حكاية غرامية مخترعة، تضاف إلى أحداث التاريخ، لمجرد التشويق والترغيب، بحيث تظل الحوادث التاريخية في ناحية، والحكاية الغرامية في ناحية أخرى، فتبقى علاقة القص بالتاريخ علاقة الوعاء بالمحتوى المنفصل عنه[١٣٧].

وفي هذا الاطار يمكن لروائي، مثل نقولا الحداد، أن يدرس مشكلة من المشكلات الاجتماعية، فينتهي فيها إلى رأي محدد، ثم يبدأ بعد ذلك، في أن يخلع على هذا الرأي كساء القص ووعاءه، ثم يطلب من القراء أن يقرأوا روايته على مهل، لينتقلوا من وعاء القص إلى محتوى الفكر. وبذلك لايفوت القارىء «الغرض الجوهري المقصود» فيكون العمل الروائي، في النهاية، «رواية شائقة الحوادث إحساسية الأسلوب من جهة وكتاباً اجتماعي الموضوع أدبي المغزى من جهة أخرى[١٣٨]». ولابأس أن يوصف مثل هذا العمل بأنه رواية تجمع بين النوع الخيالي و «النوع الحقيقي» فكل واحد من النوعين جانب من ثنائية الشكل والمحتوى.

إن النوع الخيالي من الرواية، فيما يقول أحد أبطال رواية «حواء الجديدة» (١٩٠٦)، يعجب القارىء لأنه يدل «على قدرة واضعها في اختلاق حوادثها الغريبة فحسب[١٣٩]» فلا يحدث فائدة أو ينطوي على محتوى. أما

النوع الحقيقي فإنه يقدم حقائق جافة، فلا يحدث تأثيراً . وبالتوفيق بين النوعين، يصل المؤلف إلى ثنائية متوازنة بين شكل ومحتوى، وينعم القارىء بفكر المؤلف وخياله . ويبتهج الناقد بأبحاث المؤلف وبالشكل الخيالي الذي قدمت فيه، فيقول محمد رشيد رضا، في تذييل رواية «حواء الجديدة»، مخاطباً المؤلف: « أراك أحسنت التصوير والتخييل[١٤٠]»، ويهتف جورجي زيدان: امض قدماً «واستعن بالخيال للتنميق والترغيب[١٤١]». ولن يختلف التخييل الذي يتحدث عنه رشيد رضا عن الخيال الذي يطالب به جورجي زيدان، ذلك لأن كليهما يتحدث عن ترغيب القارىء، على نحو يؤكد دور التخييل في جذب القارىء إلى المحتوى ، وعلى نحو يؤكد صلة التخييل بالشكل المنفصل عن المحتوى.

التخييل ــ إذن ــ هو التأثير الذي يحدثه الشكل الأدبي في المتلقي بحكم مكوناته الخيالية. من المؤكد أن الشكل، في هذا التصور، كيان مستقل تماماً. ومن المؤكد، أيضاً، أن التخييل يمكن أن يتسع مفهومه لينطوي على عناصر كثيرة تظل كلها بمثابة عناصر مؤثرة للصياغة تضاف إلى الأفكار المكتملة سلفاً. لكن يبقى السؤال المهم عن العلاقة الدلالية بين التخييل، ومعنى العمل الأدبى فى إطار هذه الثنائية . بداهة لن يكون للتخييل ، في ذاته، دلالات متعددة تعارض فكرة المعنى الواحد الثابت المفترض للعمل. ولن ينطوي التخييل، فيما يفترض، على غموض يعكر هذا المعنى الثابت، وبالتالي فلا مجال لتعدد التفسير . صحيح أن التخييل يثير ترابطات انفعالية تؤدي بالمتلقي إلى الاذعان لمحتواه ، ولكن العلاقة الدلالية بين التخييل والمعنى تظل علاقة وحيدة الجانب. إنها علاقة بين طرفين مستقلين، أولهما له وجود قبلي، وثانيهما تابع يقودنا، مخاتلاً، إلى الطرف الأول. تماماً كما فهمت العلاقة

بين اللفظ والمعنى في البلاغة القديمة، حيث تتشكل المعاني مجردة في الذهن أولاً، ثم تعقبها صياغات لاحقة تقودنا إليها. كذلك التخييل، يؤثر فينا ليقودنا إلى معنى، هو المقصد الذى يأتي التخييل نفسه ليصبح وجهاً من أوجه الدلالة عليه.

قد تقوم هذه العلاقة الثنائية بين الطرفين على المجاورة، حيث يتجاور التخييل مع معناه تجاور المشبه مع المشبه به، أو تجاور الفكرة المقررة مع ما يمثلها من الشخصيات أو الأحداث فى الرواية والمسرحية ، أو تجاور الوزن الكساء مع المعنى الذي يناسبه فى الشعر. وقد تقوم هذه العلاقة على الإبدال فتحذف الفكرة المجردة على نحو مايُحذف المشبه في الاستعارة ويبقى مثالها المحسوس الدال عليها الذي لا يفقد صلته أبداً بأصله المحذوف، بل ينطوي على قرائن تقودنا إليه . ومن هنا يظل المثال المحسوس صورة خيالية، ننتقل منها إلي نظيرها الحقيقى الذي هو بمثابة المقصد منها ، كأن «النفس تشعر حال تلقيها للصورة الخيالية أن للمعنى الذي تحمله تلك الصورة صورة أخري، هي الصورة البسيطة التي يعبر عنها بالقول الصريح(١٤٢)» . ولقد ذهب جبر ضومط إلي أن الأدب يعرض القيم عرضاً مؤثراً، ولكن القيم، بحكم طبيعتها ، معان كلية مجردة، لا نتأثر بها، أو ننفعل إزاءها، إلا إذا صُورت في محسوسات جزئية تقترن بأصولها المحسوسة، وتنفي عنها التجريد. ولذلك فنحن لا ندرك صورة الكرم، مثلا، إذا نسبناه إلى أي إنسان إلا إذا تصورناه مقترناً بجزئيات مادية لازمة. وبهذا وحده يمكن أن نتصور، من الجزئيات المادية، صورة الكرم وشدتها ، فيحصل عندنا من المسرة والابتهاج، فيما يقول جبر ضومط، مايدفعنا إلى الالتزام بهذا الكرم والعمل به(١٤٣). ولا يفترق هذا الذي يقوله جبر ضومط، على المستوى المجرد

للكناية ، عما يقال عن المستوى الأشمل للمسرحية أو الرواية. إن هدف المسرحية والرواية تهذيب الأفكار والعواطف، وانتقال الأخلاق الفاسدة والعادات الباطلة، وذلك عن طريق تمثيل نواجه فى جانب منه شيئاً يحل محل شيء آخر ، أي نواجه بدل الأفكار المجردة شخصيات روائية أو مسرحية، هي بدائل حية ملموسة، تقودنا إلى الفضائل أو الرذائل السابقة عليها. وهي بدائل مؤثرة تنطوي على تحسين المجرد المحذوف أو تقبيحه . ومن هنا كان كتاب الروايات:

> «يمثلون لك فى أشخاص رواياتهم الفضائل والشرف والعفة وما كان من تأثير ذلك فى الحياة الاجتماعية، بحيث تجد في نفسك من الرغبة الشديدة مايحملك لأن تتعشق تلك المناقب وتسعى لتلك المزايا الكاملة. ولكنهم من جهة أخري يجسّمون لك الرذائل ويكشفون عمّا ينطوي تحتها من التهتك والموبقات وما تحويه من العار والشنار تجسيماً صحيحاً قوياً، يحملك على الاشمئزاز والنفور منها، ويولد فيك الميل إلى تجنبها خشية أن تتورط في المفاسد وتنحدر في هاوية المآثم [١٤٤]» .

إن الرغبة الشديدة في الفضائل كالنفور الشديد من الرذائل قرينة التحسين أو التقبيح الذي تنطوي عليه فاعلية التخييل. ولكن تظل أشخاص الروايات المخيلة نفسها بمثابة عناصر استبدال تشير ، من حيث هى دوال ملموسة، إلى مدلولات محذوفة أو غائبة : وهذا يحدث عندما تستبدل بالفضائل والرذائل شخصيات مخيلة، تقود إلى بديلها المحذوف الذي تخيله «رغم غيابه» إلى المتلقين. ومن هنا يمكن أن يقال إن المسرحيات «ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وإصلاح [١٤٥]»، حيث يصبح المجاز الظاهر قرين شخصيات وأحداث تشير إلى مقصد باطن، هو بمثابة الحقيقة التي توازي مجازها موازاة المبدل بالمبدل منه .

وسواء كنا على مستوى الإبدال أو المجاورة، فإننا نظل فى مواجهة طرفين مستقلين . أما أولهما فيظل له وجود قبلي سابق لا يتغير، وأما ثانيهما فهو المجاور أو البديل الذي يضفي بعض التأثير علي الأول فيغري بتقبله والإذعان له. وخير تشبيه للصلة بين هذين الطرفين، بداهة، تشبيه الثوب للجسم، والوعاء للمحتوى. إن الثوب يحتوي الجسم فيزيد من جماله أو قبحه . والوعاء يحتوي المادة فيغري بالإقبال عليها أو النفور منها. وهكذا العلاقة بين التخييل والأفكار علي مستوى التلقي والعلاقة بين الشكل والمضمون.

-١١-

وإذا أضفنا إلى هذا البعد من التخييل البعد الآخر الذي يقترن فيه التخييل بالكذب قلنا إن الغاية الأخلاقية من الأدب تتحقق بهذا التخييل. لكن التخييل، فى النهاية، رداء خادع ، تكتسي به الحقائق لتخفف مرارتها وجفافها على العامة الذين هم أشبه بالصغار الذين لم يشبوا عن الطوق فكرياً. وبقدر ما يؤكد هذا الفهم أن الأدب من إنتاج صفوة عاقلة، تكتب لعوام لا يتسمون بالتعقل ، فإنه يعكس بعداً طبقيا ينظر فيه إلى حركة العوام باعتبارها حركة موازية لحركة الجسد بغرائزه وانفعالاته، فتصبح حركة العامة قرينة الفوضى وتدمير النظام، مقابل حركة الصفوة العاقلة التي تقترن حركتها بعوالم العقل والحكمة، فتعرف الصفوة، لذلك، مغزى الاتساق البديع للكون وتعرف به، وتدرك كمال النظام فيما هو قائم وتساعده ، فتعلم العامة الحركة داخل السجن الذي يتحدث عنه الخالدي، كما تعلمهم حكمة أن يسقط الإنسان « جاثياً بين يدي القوة الإلهية والقوة الطبيعية

معترفاً بعجزه وقصوره وفراغ يده من كل حول وقوة، هاتفا أن للكون إلهاً لا أستطيع محادثته، وللطبيعة سنة لا أستطيع تبديلها[١٤٦]».

لماذا لا نقول ــ والأمر كذلك ــ إن الأديب يتوسط بمخيلته مابين عالمين هما عالم الصفوة وعالم العوام، تماماً كما تتوسط مخيلته بين طرفي النفس المتباعدين . لنقل إن الخيال الذي يعمل في غيبة العقل تتشابه حركته مع حركة العوام التي يحدث فيها « من تَعَدِّي الرعاع وتسلط السفلة ماتقشعر من سماعه الجلود[١٤٧] ». وكما أن الأصل أن يعمل الخيال تحت رعاية العقل كذلك العامة لابد أن تعمل تحت رعاية الصفوة. والأدباء هنا واسطة مهمة. إنهم أقرب إلى صفوة القادة والزعماء « فلا يجمل بهم أن ينقادوا وينزلوا على حكمهم في جهالاتهم وفساد تصوراتهم[١٤٨]».

ولو حللنا هذا البعد الطبقي من زاوية نقدية وجدناه يعني وضع الأدب نفسه في درجة أدنى من سلم المعرفة. إن الحقائق الخالصة أسمى من الحقائق الموهمة. ولكن مادمنا في حاجة إلي كبح جماح القوى المدمرة للعامة، ومادامت أفهام العامة تتأبى على الحقائق المجردة، وما دامت النفس الإنسانية أطوع للتخييل منها إلى التصديق، فلابد من تخييل الحقائق للعامة، وتقديمها إليهم في أوعية الخيال وأثوابه البراقة. كأن التخييل أشبه بالغلاف المسكر الذي توضع فيه أدوية الأطفال، لتلهيهم الحلاوة الظاهرة عن مرارة الدواء الباطنة. أما الخاصة منهم فليسوا في حاجة إلى هذا كله. إن هؤلاء يبدو لهم الأدب، خاصة القصصي، بمثابة حكايا وضعت «لكى تطالع في أوقات الفراغ ترويحاً للنفس من مشاق الأعمال العقلية والجسدية، لا لزيادة إرهاقها بالتفكير والتأمل[١٤٩]».

الهوامش:

(١) راجع: محمد دياب، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة الترقي، القاهرة ١٩٠٠، ١/ ٧٢ ــ محمد روحي الخالدي (المقدسي)، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٠٤، ص٥٦.

(٢) محمود سامي البارودي، ديوان البارودي (تحقيق علي الجارم، محمد شفيق معروف) القاهرة ١٩٧١، ١/ ٥٥.

(٣) ديوان أحمد محرم، مطبعة الجريدة، القاهرة ١٩٠٨، ١/ ٣.

(٤) أحمد شوقي، الشوقيات، مطبعة الآداب والمؤيد، مصر ١٨٩٨ (المقدمة) ص٦ .

(٥) رفائيل بطي، سحر الشعر، القاهرة ١٩٢٢، ص ١٩٦.

(٦) حافظ إبراهيم، ليالي سطيح (تحقيق عبد الرحمن صدقي) القاهرة ١٩٦٤، ص ٣٥.

(٧) مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، المكتبة التجارية، القاهرة (الطبعة السادسة) ٣/ ٣٢٥.

(٨) خليل مطران، ديوان الخليل، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٤٨، ١/ ١٠٠٩.

(٩) وحي القلم، ٣/ ٧٣٦.

(١٠) ديوان الرافعي، مطبعة الجامعة، الإسكندرية ١٣٢٢، ٢/ ٣.

(١١) مصطفى لطفي المنفلوطي، مختارات المنفلوطي، المكتبة التجارية، القاهرة، ص ١١٨.

(١٢) جميل صدقي الزهاوي، ديوان الزهاوي، بيروت ١٩٧٢، ص٣.

(١٣) سحر الشعر، ص١٩٧.

(١٤) محمد حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، مطبعة التمدن، القاهرة ١٩٠١، ص٢.

(١٥) علي الجارم، ديوان الجارم، مطبعة فتح الله نوري، القاهرة ١٩٣٦ ــ ١٩٤٤، ١/ وقارن بتاريخ علم الأدب، ص ٤١، ٤٢.

(١٦) جمال الدين الأفغاني، الأعمال الكاملة (تحقيق محمد عمارة)، دار الكاتب العربي، القاهرة ١٩٦٨، ص٥٢٤.

(١٧) قسطاكي الحمصي، منهل الورّاد في علم الانتقاد، مطبعة الفجالة، القاهرة ١٩٠٧، العصر الجديد، حلب ١٩٣٥، ٣/ ٢١٧.

(١٨) جبر ضومط، فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية، بعبدا ١٨٩٨، ص١٢٧.

(١٩) مختارات المنفلوطي، ص ٤٩.

(٢٠) المنفلوطي، النظرات، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩١٠، ص١٨٨.

(٢١) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة ١٢٩٢هـ ٢/ ٥٦. ويتكرر هذا التعريف في كثير من الكتابات الإحيائية اللاحقة، راجع ــ مثلاً ــ محمد دياب، تاريخ آداب اللغة العربية، ١/ ٧٥.

(٢٢) الشعر، الضياء (مجلة) ١٥ اكتوبر ١٨٩٩، ص ٦٥.

(٢٣) محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي، مطبعة الرحمانية، القاهرة ١٩٢٢، ص٤.

(٢٤) قسطاكي الحمصي، الموشح، الضياء (مجلة)، ١٥ سبتمبر ١٩٠٠، ص ٢٦٨ ــ ٢٧٠.

(٢٥) سحر الشعر، ص ١٩٠.

(٢٦) الخيال في الشعر العربي، ص ١٣.

(٢٧) أحمد فارس الشدياق، كنز الرغائب من منتخبات الجوائب، مطبعة الجوائب، الاستانة ١/ ١٠.

(٢٨) الخيال فى الشعر العربي، ص١٣.

(٢٩) محمد الخضر حسين، رسائل الإصلاح، مطبعة حليم، القاهرة، ٢/ ١١٩، وقارن بالأعمال الكاملة للأفغاني، ص ١٧٣ ــ ١٧٤، ٣٦٥.

(٣٠) رسائل الإصلاح، ٢/ ٣٣.

(٣١) نقلاً عن أحمد مطلوب، الرصافي : آراؤه اللغوية والنقدية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٠.

(٣٢) رفاعة الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧، ٢/ ٢٩٩ ــ ٣٠٠.

(٣٣) جمال الدين الأفغاني، الأعمال الكاملة، ص ٢٨٤.

(٣٤) لويس شيخو، علم الأدب، مطبعة اليسوعيين، بيروت ١٨٨٧، (ملحق) ١/ ١٥. وقارن باستخدام محمد الخضر حسين للمصطلح، الخيال في الشعر العربي، ص١٢ ــ ١٤.

(٣٥) ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر (تحقيق محمد سليم سالم) مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٦٩، ص١٥.

(٣٦) ابن سينا، فن الشعر (تحقيق عبد الرحمن بدوي) النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٤ ص١٦١.

(٣٧) ابن سينا، النجاة، مطبعة الحلبي، القاهرة ١٩٣٨، ص ٦٤، ولمزيد من التفاصيل راجع: جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨، ص٢٤٦.

(٣٨) الوسيلة الأدبية ١/ ١٩.

(٣٩) تاريخ آداب اللغة العربية ١/ ٧٢.

(٤٠) ديوان حافظ، ص٧.

(٤١) تاريخ آداب اللغة العربية ١/ ٧٥.

(٤٢) عبد القاهر الجرجاني أسرار البلاغة (تحقيق . ريتر) مطبعة وزارة المعارف، أستانبول ١٩٥٤، ص ٢٤٥ـ٢٥٣.

(٤٣) الخيال في الشعر العربي، ص ٧ـ٩.

(٤٤) يقول جبر ضومط ـ في كتابه الصادر ١٨٩٨م:

«وأول من كتب في فلسفة الشعر من القدماء أرسطوطاليس فجاءت كتاباته فيها، كما جاءت في غيرها، آية في بابها، فإنها مازالت منذ عهده إلى اليوم مرجعاً يرجع إليه ومستنداً يعول عليه. ومن أراد الوقوف على معظم فلسفته فعليه بترجمة ابن رشد في مقالات على علم الأدب طبع بيروت للعلامة الأب شيخو اليسوعي فإنه يراها هناك ملحقة بفصول ضافية في صناعة الشعر لكتاب متعددين، لم نر بين أيدينا مثلها في كتاب واحد». راجع فلسفة البلاغة. ص ١١٣.

(٤٥) ولا يفترق رفاعة ـ في هذا الإطار ـ عن معاصره (وتلميذه، إن شئنا الدقة) محمد عثمان جلال (١٨٢٨ ـ ١٨٩٨) الذي مضى خطوات أبعد، فنشر في مجلة «روضة المدارس» (العدد السابع من السنة السادسة، الصادر في ١٥ ربيع الآخر سنة ١٢٩٢ هـ) القسم الأول من أرجوزته «قواعد في فن الشعر»، ولم يكملها ـ فيما أعلم. وهي تعريب لما نظمه بوالو في «فن الشعر». ويؤكد محمد عثمان جلال، في أرجوزته، ضرورة الالتزام بالحقيقة، في أبيات من قبيل:

ولا يغرنك الذين مالوا
تصوروا الباطل حين قالوا
فإنهم لجهلهم تكبروا
واستهزأوا بالحق إذ تصوروا
فجاء شعرهم بغير بهجة
أخله به شقشقة ولهجة

(٤٦) راجع نموذجاً للموقف الإحيائي من ألف ليلة في: منهل الوراد في علم الانتقاد، ٣/ ٣٣.

(٤٧) W.k. Winmatt & Cleanth Brookes, Literary Criticsm A short History, Oxford & IBH Publishing Co, Calcutta 1967. p. 252-260.

(٤٨) كنز الرغائب، ١/ ١١.

(٤٩) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت ١٩٥٧، ٣/ ٤١٨.

(٥٠) كنز الرغائب، ١/ ١٣.

(٥١) تاريخ علم الأدب، ص ١٥.

(٥٢) أسرار البلاغة، ص ٦٢.

(٥٣) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص٦٢.

(٥٤) تاريخ علم الأدب، ص١١.

(٥٥) حديث عيسى بن هشام، ص ٢٧٣.

(٥٦) عبد الحميد يونس، خيال الظل، المكتبة الثقافية، ص ١١ ــ ١٢.

(٥٧) إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣، ص١٤٩.

(٥٨) المصدر السابق، ص١١٠.

(٥٩) عبد القادر الجنباز الحلبي، عرف الند في شرح سقط الزند، بهامش شرح التنوير على سقط الزند، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة ١٩٢٤، ١/ ٩.

(٦٠) المصدر السابق، ١/ ١٣.

(٦١) رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز (تحقيق مهدي علام، أحمد بدوي، أنور لوقا) الحلبي، القاهرة، ص ١٦٧.

(٦٢) عبد الله النديم، الأستاذ (مجلة) ع ٣٤، ابريل ١٨٩٣، ص ٨٠٦.

(٦٣) منهل الوراد في علم الانتقاد، ٣/ ٣٤.

(٦٤) ذيل رواية «سر ولا سر»، مسامرات الشعب (ع٣٥) ص١٣٩.

(٦٥) نقولا الحداد، حواء الجديدة، مطبعة الأخبار القاهرة ١٩٠٦، ص٣.

(٦٦) أحمد حافظ عوض، الانتقام (رواية معربة) مسامرات الشعب (ع٢٠) ص٥.

(٦٧) نقلاً عن أحمد الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، ٢/ ٨٤.

(٦٨) اليازجي، الشعر، الضياء (مجلة)، سبتمبر ١٨٩٩.

(٦٩) الخيال في الشعر العربي، ص٨٩.

(٧٠) حديث عيسى بن هشام، ص٩.

(٧١) منهل الوراد في علم الانتقاد، ٢/ ١١٥.

(٧٢) الخيال في الشعر العربي، ص٥.

(٧٣) فلسفة البلاغة، ص ٦٥.

(٧٤) نقلاً عن أحمد مطلوب، الرصافي، ص ٣١٣.

(٧٥) الضياء، سبتمبر ١٨٩٩، ص٥.

(٧٦) المصدر السابق.

(٧٧) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص٦.

(٧٨) ديوان الرافعي، ٢/ ٣.

(٧٩) M. Bowra, The Romantic Imagination, Oxford Univ Prass, London 1961, P.5.

(٨٠) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨)، ص١٢.

(٨١) تاريخ علم الأدب، ص١١٨.

(٨٢) ديوان البارودي ١/ ١٣٣.

(٨٣) تاريخ علم الأدب، ص١١٩.

(٨٤) الوسيلة الأدبية، ١/ ١٢.

(٨٥) المصدر السابق، ١/ ٤.

(٨٦) سحر الشعر، ص ٦٦.

(٨٧) المصدر السابق، ص٧٠ ــ ٧١.

(٨٨) تاريخ علم الأدب، ص ٢٩.

(٨٩) ديوان البارودي، ٢/ ١١٨.

(٩٠) ديوان حافظ إبراهيم، طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٣٩، ١/ ٨.

(٩١) فلسفة البلاغة، ص١٢١.

(٩٢) ديوان إسماعيل صبري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٣.

(٩٣) الشوقيات، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤، ١/ ٦٨.

(٩٤) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص ١١.

(٩٥) المنفلوطي، النظرات، مكتبة الهلال، القاهرة ١٩٣٦، ١/ ٨.

(٩٦) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨) ص ٤ ــ ٥.

(٩٧) النظرات، ١/ ٤٣ ــ ٤٤.

(٩٨) ديوان حافظ إبراهيم (طبعة دار الكتب) ١/ ٩٣.

(٩٩) منهل الورّاد في علم الانتقاد، ١/ ٢٢٦ ــ ٢٢٧.

(١٠٠) المصدر السابق، ١/ ٢٣٠.

(١٠١) المصدر السابق، ١/ ٢٢٨.

(١٠٢) محمد عثمان جلال، العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ (تحقيق عامر محمد بحيري) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٥٨ ـ ٢٥٩ وقارن بالشوقيات، ٤/ ١٢٥.

(١٠٣) سليمان البستاني، إلياذة هوميروس (المقدمة) مكتبة المعارف، القاهرة ١٩٠٤، ص٦١.

(١٠٤) راجع تاريخ علم الأدب، ص ٦١، ٦٢ خصوصاً ص ١٤١ حيث تقرأ:

«وكان الباحثون فى أدب العرب لايجدون فيه مثالاً «للدرام» الآتى تعريفه، فجاء عبد الرحيم أفندي أحمد، وعرض على المستشرقين في المؤتمر الحادي عشر المنعقد سنة ١٨٩٧م في باريس رسالة الغفران للمعري، وبين مشابهتها بالكوميديا الإلهية، ووعد بنشرها».

(١٠٥) منهل الوراد في علم الانتقاد، ٣/ ١٨١.

(١٠٦) المصدر السابق، ٣/ ٢٢٨.

(١٠٧) المصدر السابق، ٣/ ٢٠٤.

(١٠٨) المصدر السابق، ٣/ ٢١٤.

(١٠٩) المصدر السابق، ٣/ ٢١٩.

(١١٠) المصدر السابق، ٣/ ٢٢٤.

(١١١) المصدر السابق ٣/ ٢٢٦.

(١١٢) المصدر السابق، ٣/ ٢٢٧.

(١١٣) المصدر السابق، ٣/ ٢٣٣.

(١١٤) المصدر السابق، ٣/ ٢٤٤.

(١١٥) «إن أعذب التخيل ما اجتمع فيه الحسن بأنواعه مما تتعشقه النواظر والمسامع، إذا كان بذلك سرور النفس وملاذها أو تسليها وعزاؤها، فأي سرور لها في ذكر الوحوش والأحناش، ووصف أشكالها القبيحة وشراسة افتراسها ونهشها الأجساد البشرية على ضروب لم تمر في خاطر عاقل؟». المصدر السابق، ٣/ ٢١٧.

(١١٦) المصدر السابق، ٣/ ٢٤٦.

(١١٧) انتقاد كتاب تاريخ التمدن الإسلامي، مجلة المنار، ١٣٣٠ هـ ص ١٤٩. وقارن بموقف سليمان البستانى من تصوير هوميروس لترس أخيل، الإلياذة، ص٩٢٦.

(١١٨) رسائل الإصلاح، ٢/ ٢٢٠.

(١١٩) المصدر السابق، ٢/ ٢٢١.

(١٢٠) المؤيد، ١٨٩٩، نقلاً عن أحمد الهواري، سبق ذكره.

(١٢١) مختارات المنفلوطي، ص٤٧.

(١٢٢) نقلاً عن جميل صليبا، اتجاهات النقد في سوريا، معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة ١٩٦٩، ص٢١٣.

(١٢٣) ديوان البارودي، ٣/ ٢١٤.

(١٢٤) رسائل الاصلاح، ٢/ ١٣٢.

(١٢٥) المقتطف، ١٨٩٠/١٦.

(١٢٦) من تذييل رواية «سر ولاسر» (مسامرات الشعب، ع ٣٩) ص ١٣٩.

(١٢٧) المصدر السابق، ص ١٤٠.

(١٢٨) الخيال فى الشعر العربي، ص١٥ ـ ١٧.

(١٢٩) المصدر السابق، ص ٧٣.

(١٣٠) المصدر السابق، ص ٦٩.

(١٣١) مختارات المنفلوطي، ص ١١٧.

(١٣٢) المصدر السابق، ص ١٩٨.

(١٣٣) المصدر السابق، ص ١٢٠.

(١٣٤) الخيال فى الشعر، ٦٩ ـ ٧٠.

(١٣٥) المصدر السابق، ص ٧٢.

(١٣٦) الشعر، الضياء (مجلة) ١٨٨٩، ٦٥ ـ ٦٦.

(١٣٧) النظرات، ١/ ٤.

(١٣٨) نقلاً عن أحمد مطلوب، الرصافي، ص ٢٢٨.

(١٣٩) قارن بمصادر نقد الرواية، ٤٣ ـ ٤٨، ٥٨ ـ ٥٩.

(١٤٠) نقولا الحداد، حواء الجديدة، ص ٥ ـ ٧.

(١٤١) المصدر السابق، ص ٣٩.

(١٤٢) المصدر السابق، ١٨٨.

(١٤٣) المصدر السابق، ص ١٩٧.

(١٤٤) المصدر السابق، ص ٧١،.

(١٤٥) فلسفة البلاغة، ص ٩٩ ـ ١٠١.

(١٤٦) عبد الغني شوقي، الفضيلة، ع ٧٥، ١٩٦٧.

(١٤٧) نقلاً عن محمد يوسف نجم، المسرحية في الادب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧، ص ٣٣. وقارن بما يقوله الرافعي: «ثياب المسرح دائما ثياب استعارة مادام لابسها فى دوره من القصة». وحي القلم ٣/ ١٥٤.

(١٤٨) النظرات، ١/ ٩٧ ومن اللافت أن المنفلوطي يتحدث إلى «شباب الأمة».

(١٤٩) تاريخ علم الأدب، ص ٢٢.

(١٥٠) المنفلوطي، البيان، الهلال، ١٩١٥.

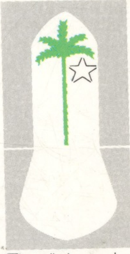
(١٥١) المقتطف، ديسمبر ١٨٩٩.

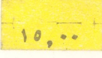
■ **دار سعاد الصباح**

للنشر والتوزيع

هي مؤسسة ثقافية عربية مسجلة بدولة الكويت وجمهورية مصر العربية وتهدف إلي نشر ما هو جدير بالنشر من روائع التراث العربي والثقافة العربية المعاصرة والتجارب الابداعية للشباب العربي من المحيط إلى الخليج وكذا ترجمة ونشر روائع الثقافات الأخرى حتى تكون في متناول أبناء الأمة فهذه الدار هي حلقة وصل بين التراث والمعاصرةوبين كبار المبدعين وشبابهم وهى نافذة للعرب على العالم ونافذة للعالم على الأمة العربية وتلتزم الدار فيما تنشره بمعايير تضعها هيئة مستقلة من كبار المفكرين العرب في مجالات الابداع المختلفة.

عربية للطباعة والنشر
١٠٤٧ شارع السلام ـ أرض اللواء المهندسين
ت: ٣٠٣٦٠٩٨





دار سعاد الصباح